GISÈLE
SAPIRO

La responsabilité de l'écrivain

Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)

Seuil

Du même auteur

La Guerre des écrivains (1940-1953)
Fayard, 1999

Direction d'ouvrages

Pour une histoire des sciences sociales (avec J. Heilbron et R. Lenoir)
Fayard, 2004
Pierre Bourdieu, sociologue (avec L. Pinto et P. Champagne)
Fayard, 2004
Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation
CNRS Éditions, 2008
Les Contradictions de la globalisation éditoriale
Nouveau Monde Éditions, 2009

ISBN 978-2-02-104844-5

© Éditions du Seuil, mars 2011.

www.seuil.com
Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo

Table des matières

Couverture

Table des matières

Avant-propos

Introduction

- Sociologie historique du concept de responsabilité
- Les fondements de la responsabilité de l'écrivain
- L'auteur : symbole du crime écrit
- Littérature et morale
- Une généalogie de la morale littéraire

Première partie - Le combat pour la liberté d'expression sous la Restauration

- 1 - La liberté a ses limites
  - Des crimes commis par voie de presse
  - La faute à Voltaire et à Rousseau
  - Le combat catholique contre les « mauvais livres »
  - Aux armes, chansonniers !
  - Une « succursale de l'Académie française » : la cour d'assises
  - Le « poète national »
- 2 - Mauvais genres et mauvais livres
  - L'invention de la morale publique
  - Du droit de critiquer les institutions et de ses limites
  - De l'ambiguïté comme instrument de subversion
  - Le « privilège de la rime »
  - Un genre politique : le pamphlet

Les deux publics

La contagion morale par le livre

3 - Des écrivains justiciers aux poètes prophètes

Préméditation et prédiction

L’abus de talent

Morale de l’œuvre et moralité de l’auteur

Fou du roi ou prophète ?

La mission du poète

L’art pour l’art et l’art social

Deuxième partie - La conquête de l’autonomie littéraire sous le Second Empire

4 - Le parti pris de l’art

Situation de l’écrivain à l’ère de la « littérature industrielle »

Un nouvel ordre moral

Réalisme et romantisme

Devant la justice

Sens et conséquences d’un jugement

5 - Anatomie d’un scandale

Les deux piliers de l’ordre social : la famille et la propriété

Scandale du réalisme et réalité du scandale

Qui parle ?

La haine du public

Le poison des « mauvais livres »

Madame Bovary lectrice de Madame Bovary

6 - L’éthique de l’esthète

La pureté de l’intention esthétique

Les amoralistes

Esthétique de la vérité et vérité de l'esthétique

L'objectivité du regard

Déterminisme social et illusio

Troisième partie - Du rôle de l'écrivain en régime démocratique La Troisième République

7 - Liberté d'expression et respectabilité nationale

Une liberté d'expression sous condition

Le combat contre la pornographie

La médicalisation de la morale

Situation de la littérature sous la Troisième République

Naturalistes et psychologues

Purifier la littérature nationale

La nationalisation de la morale

8 - Littérature et dégénérescence

Qu'est-ce que l'offense aux mœurs ?

Les usages politiques de l'offense aux mœurs

La « littérature putride » : le procès du naturalisme

Encadrer la lecture

La responsabilité objective de l'écrivain

Vers une théorie de la réception

9 - Des « ouvriers de la vérité »

Le partage des responsabilités

Intentions

Portrait de l'artiste en dégénéré : l'affaire Wilde

La faute à Zola

Responsabilité pénale, responsabilité civile et éthique de responsabilité

Deux conceptions de l'éthique de responsabilité de l'écrivain

L’invention de l’intellectuel prophétique

La revendication de l’autonomie face au moralisme national

Quatrième partie - Du rôle de l’écrivain en temps de crise La Libération

10 - L’épuration du monde des lettres

Portrait de l’homme de lettres en collaborateur

Des sanctions morales : la « liste noire » du CNE

Des boucs émissaires ? Les mesures judiciaires

Une profession à épurer

Une procédure inachevée

Les sanctions professionnelles

11 - La trahison des intellectuels

Acte de trahison ou délit d’opinion ?

Forme pamphlétaire et violence du style : de l’art de polémiquer

Le privilège de publier sous la censure

Des mots qui tuent

12 - Le traître et l’intellectuel responsable

Une circonstance aggravante : le talent

Portrait moral du traître

Éthique de conviction et éthique de responsabilité

Droit à l’erreur et irresponsabilité

Le prix de la fausse prophétie

Genèse de la théorie sartrienne de la responsabilité

La responsabilité illimitée de l’écrivain

Épilogue

Une autonomie contrôlée : le rôle des ligues de moralité et les mesures préventives

Emprisonner Sartre ? L'engagement anticolonialiste des intellectuels pendant la guerre d'Algérie

La marginalisation des écrivains dans le champ intellectuel

La responsabilité de l'écrivain aujourd'hui : une éthique de la forme

Annexe

Procédures et peines subies par les hommes de lettres collaborateurs de la population étudiée

Liste des 55 hommes de lettres retenus dans la population des écrivains de la Collaboration

Liste des 15 journalistes de l'échantillon témoin

Remerciements

Index des noms de personnes

Avant-propos

> « On a reproché à l'épuration, d'avoir plus durement frappé ceux qui parlaient avec approbation du mur de l'Atlantique que ceux qui le construisaient. Je trouve parfaitement injuste qu'on ait excusé la collaboration économique mais non qu'on ait sévi contre les propagandistes d'Hitler. Par métier, par vocation, j'accorde une énorme importance aux paroles. […] Il y a des mots aussi meurtriers qu'une chambre à gaz[1]. »

C'est en ces termes que Simone de Beauvoir explique, dans ses mémoires, son refus de signer la pétition de soutien au recours en grâce de Robert Brasillach, condamné à mort le 19 janvier 1945 pour « intelligence avec l'ennemi » et exécuté le 6 février. Plutôt que de se prononcer sur l'assertion qui clôt la citation, ce livre est né de la volonté de comprendre les origines de la croyance qui la fonde. Croyance dans le pouvoir des mots qui sous-tend aussi bien la théorie sartrienne de la responsabilité de l'écrivain, à laquelle Simone de Beauvoir fait ici écho, que le jugement prononçant la peine de mort contre des hommes de lettres pour leurs écrits, malgré leur divergence quant aux fondements de cette responsabilité. La présente étude retrace la genèse de cette divergence.

C'est, en effet, en élaborant une éthique distincte de la conception pénale que l'écrivain moderne affirme son autonomie par rapport à la morale publique. Elle donne lieu à deux postures opposées : celle de l'art pour l'art, incarnée par Théophile Gautier ou Gustave Flaubert, et celle de l'intellectuel engagé, illustrée par Émile Zola ou Jean-Paul Sartre. À travers une étude des débats consacrés au rôle social de l'écrivain, à ses droits et à ses devoirs, à l'occasion notamment des procès intentés aux hommes de lettres, le présent ouvrage analyse les rapports entre littérature et morale en France, depuis la Restauration, lorsque s'affirme le régime de la liberté de presse, jusqu'à la Libération, temps fort de la redéfinition de la responsabilité de l'écrivain, avec la condamnation à mort des intellectuels collaborateurs.

La liberté acquise sous la Restauration ne va pas sans de sévères restrictions, que justifient la mémoire encore vivace des événements révolutionnaires et la crainte de voir se lever un nouveau vent de révolte. Regardée comme le fruit de la diffusion des idées par voie de presse, qui favoriserait les phénomènes de « contagion morale », la Révolution française apparaît en effet, aux yeux de ses détracteurs, à la fois comme la confirmation suprême de la croyance ancienne dans les pouvoirs de l'écrit et comme la réalisation des prophéties sur les

conséquences malheureuses du développement de l'imprimé. Pouvoirs qui ne sont pas réservés à la littérature d'idées : la littérature d'imagination est considérée elle aussi comme dangereuse pour les lecteurs novices, dont le nombre ne cesse de s'accroître au cours du XIXe siècle, et plus encore pour les lectrices, réputées plus fragiles sur le plan psychologique, et promptes à se laisser détourner de leurs devoirs familiaux, selon une représentation immortalisée par le personnage d'Emma Bovary.

Les discours relatifs aux dangers de la lecture et au pouvoir des hommes de lettres sur les esprits sous-tendent, tout au long de ce siècle de luttes pour la liberté d'expression, les débats sur leur responsabilité et sur les limites de leurs droits, débats qui se déroulent au Parlement, dans les prétoires, dans les réunions publiques, dans les colonnes de la presse et dans les autres supports de publication de l'époque. Les procès littéraires fournissent une matière particulièrement riche à ce propos. Faisant référence pour les affaires suivantes, ils constituent aussi une mémoire. Surtout, comme l'a souligné Michel Foucault, la loi fait de la publication un acte, elle confère aux discours un pouvoir performatif que le verdict de culpabilité vient ratifier.

C'est pourquoi la présente étude est centrée sur quelques affaires exemplaires. On y revisite des procès célèbres : ceux de Béranger, de Courier, de Flaubert, de Baudelaire, ceux des naturalistes et ceux des collaborateurs (qui font l'objet d'une analyse systématique, fondée en bonne partie sur des archives inédites). Ces procès sont resitués dans leur contexte politique et intellectuel pour quatre périodes – la Restauration, le Second Empire, la Troisième République et la Libération – qui sont des moments de redéfinition de la responsabilité de l'écrivain, marquant des étapes non seulement dans l'histoire de la liberté d'expression, mais aussi dans celle de la morale publique.

La démarche adoptée ici est le fruit d'une réflexion théorique de longue haleine présentée en introduction, mais dont le lecteur impatient de se plonger *in media res* peut faire l'économie. Au terme de ce parcours, il s'agira de comprendre en quoi la perception contemporaine de la responsabilité de l'écrivain est le produit de cette histoire et de mettre en perspective, à la lumière des enjeux théoriques et éthiques développés dans ce livre, les débats actuels sur les rapports entre littérature et morale.

1. Simone de Beauvoir, *La Force des choses* , Paris, Gallimard, 1963, p. 33.

Introduction

La question de la responsabilité est consubstantielle de l'émergence de la figure de l'écrivain moderne. Dans un article célèbre[1], Michel Foucault définit la « fonction-auteur » comme un principe de classification des discours, à savoir l'attribution d'une série de discours à un nom propre. Ce processus d'appropriation des œuvres par leurs auteurs a une histoire : avant d'être un bien, un produit, dont l'auteur peut revendiquer la propriété, explique Foucault, le discours a été un acte, susceptible d'être puni. La responsabilité pénale de l'auteur a constitué une forme d'imputation de paternité antérieure à la propriété littéraire. Elle fut introduite dans la législation royale en 1551, avec l'édit de Châteaubriant, qui rendait obligatoire l'apposition du nom de l'imprimeur et de l'auteur sur toute publication. En 1554, la faculté de théologie de Paris adopta le nom d'auteur comme principe de classification des livres censurés. D'abord imposée par les pouvoirs afin de contrôler la circulation des discours, cette paternité allait être assumée par les hommes de lettres au siècle suivant pour fonder leurs aspirations à faire reconnaître leur droit sur leur œuvre, aspirations qui ne devaient aboutir en France que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[2].

La notion de responsabilité, qui apparaît à cette époque dans son sens juridique moderne[3], allait à son tour être retournée contre l'État et les pouvoirs. À partir du XVIIIe siècle s'élabore une éthique de la responsabilité de l'auteur qui se différencie de sa responsabilité pénale et qui fonde la construction historique de la figure de l'intellectuel, dont les écrivains, de Voltaire à Sartre en passant par Zola, se sont voulus l'incarnation suprême. Comme le suggère Foucault : « [C]'est à ce moment-là [à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle] que la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature[4]. »

Les combats pour la libéralisation du contrôle de l'imprimé, l'industrialisation du marché du livre et l'alphabétisation qui élargit le lectorat vont faire de la notion de responsabilité de l'écrivain un enjeu de lutte et contribuer à sa redéfinition tout au long du XIXe siècle.

L'histoire de la censure et de la répression exercée contre les écrits est déjà bien connue grâce aux travaux des juristes et des historiens du livre[5]. Les procès littéraires du XIXe siècle ont fait l'objet d'études d'ensemble ou de cas, pour les plus célèbres, comme ceux de Flaubert et de Baudelaire[6]. Il existe par ailleurs une vaste littérature

sur l'engagement des écrivains[7]. Cependant, on s'est rarement penché, pour la période contemporaine, sur la relation entre ces deux ordres de faits : la répression d'un côté, l'engagement de l'autre. Or, il y a – c'est l'hypothèse centrale de ce livre – une relation étroite et une imprégnation réciproque entre les représentations qui fondent la responsabilité pénale de l'auteur d'écrits, telles qu'elles ressortent des débats qui se sont tenus lors des grands procès littéraires, et les conceptions de l'éthique professionnelle du métier d'écrivain qui se sont élaborées en France aux XIXe et XXe siècles.

La définition de la responsabilité pénale de l'auteur est, en effet, étroitement liée à la croyance collective dans son influence et dans son rôle. Et, comme on le verra, les magistrats et avocats impliqués dans les procès n'hésitent pas à invoquer les règles d'une « profession » pourtant faiblement réglementée. En retour, les hommes de lettres ont eu à définir leur métier et leurs valeurs professionnelles par rapport aux attentes de la société et de l'État, attentes qui s'exprimaient notamment à l'occasion de la répression dont leurs écrits étaient l'objet. De tout temps, la restriction de la liberté d'expression a conditionné les pratiques d'écriture, induisant non seulement des habitudes d'autocensure mais aussi des stratégies de contournement de la responsabilité auctoriale, par le recours à des procédés littéraires comme la fable, l'allégorie, le récit historique, la fiction. Qui plus est, ainsi que le remarquait le sociologue américain Lewis Coser[8], l'expérience de la censure est, plus que tout autre facteur, à l'origine de l'alliance de tant d'intellectuels avec les forces du libéralisme.

Le concept de responsabilité permet de saisir la relation entre les définitions sociales et pénales des droits et devoirs des écrivains et leur propre conception de leur métier. Notre analyse se fonde sur une étude des débats parlementaires autour de la législation sur la liberté de presse, des procès d'écrivains de la Restauration à la Libération, de leur réception dans la presse de l'époque et des débats autour de la responsabilité de l'écrivain.

Le cadre théorique, qui fait l'objet de cette introduction, combine plusieurs approches. L'analyse foucaldienne du rôle de la responsabilité dans la construction de la « fonction-auteur », qui en est le point de départ, est tout d'abord articulée à la théorie des champs élaborée par Pierre Bourdieu, et plus spécifiquement à son analyse du processus d'autonomisation du champ littéraire, à laquelle cette étude se veut une contribution[9]. Pour penser la position sociale de l'écrivain dans la société, nous nous sommes également appuyée d'un côté sur la sociologie des professions, en particulier la réflexion du sociologue américain Andrew Abbott sur les luttes de concurrence autour de la « division du travail d'expertise » (qui omet cependant de prendre en compte les écrivains[10]), de l'autre sur la sociologie de la religion de

Max Weber, notamment sa construction idéaltypique de la figure du prophète, dont l'écrivain est, selon notre hypothèse, une incarnation moderne[11].

La classification wébérienne des types de rationalité de l'action individuelle nous a par ailleurs servi à différencier les arguments mobilisés, à charge ou à décharge, à l'occasion des procès[12]. La responsabilité pénale dépend en effet étroitement de la rationalité supposée de l'action incriminée, le concept de responsabilité étant associé, dans le droit comme dans la philosophie modernes, à l'intentionnalité et à la liberté de choix[13]. Cependant, comme l'a montré le sociologue durkheimien Paul Fauconnet dans son étude classique sur la question, cette conception doit elle-même être resituée dans une approche socio-historique plus large. Notre analyse des conceptions de la responsabilité de l'écrivain s'inscrit dans le cadre d'une telle approche, en particulier la distinction que fait Fauconnet entre responsabilité objective et subjective, et que nous avons transposée aux délits de presse. Elle entend en retour renouveler l'histoire du concept de responsabilité, histoire dans laquelle les écrivains ont joué un rôle de premier plan.

Sociologie historique du concept de responsabilité

À la suite de Durkheim, Fauconnet appréhende le concept de responsabilité comme un fait social, et plus spécifiquement un fait moral, irréductible à la notion de causalité sur laquelle les théories philosophiques veulent le fonder. Il appartient au « système des représentations collectives » : « C'est le résumé abstrait de toutes les manières collectives de penser et de sentir qui s'expriment en détail dans les règles et les jugements de responsabilité. » En tant que tel, il déborde le cadre institutionnel, car il manifeste des conceptions morales qui ne sont pas toutes codifiées, et qui sous-tendent largement les jugements prononcés par les tribunaux. Qui plus est, en tant qu'interprétation des représentations collectives, il est lui-même une « réalité sociale » au deuxième degré : « C'est la représentation que la société a de ses propres institutions. » Cette réalité peut être appréhendée à travers les propos quotidiens et les écrits des publicistes ou des philosophes qui formalisent l'opinion morale, et, en matière pénale, dans les facultés, les congrès, la presse technique qui constituent les « organes théoriques de l'opinion[14] ».

Plutôt que de parler comme Durkheim et Fauconnet de « conscience collective[15] », nous considérerons cette réalité comme un espace des luttes pour l'imposition de la définition légitime de la responsabilité au sein du monde social, luttes étroitement liées à la

division du travail et à la différenciation des activités sociales[16]. La définition légale de la responsabilité est, en effet, le fruit d'un rapport de force et d'un compromis entre les différentes conceptions morales qui s'affrontent dans une société à un moment donné de son histoire et forment l'espace des possibles et des pensables en la matière. Elles sont portées par les différents groupes organisés, Églises, partis politiques, sociétés, ligues ou associations de défense de la morale, ainsi que par les spécialistes concernés, qui cherchent à amender le dispositif juridique par l'aggravation ou l'atténuation des sanctions et l'extension ou la restriction de leur domaine. L'évolution du rapport de force entre ces groupes dans différentes conjonctures sociopolitiques sous-tend la dynamique de transformation de ce dispositif et, partant, de la conception dominante de la responsabilité.

Notre étude de la responsabilité de l'écrivain se situe dans un contexte de différenciation des univers de production des discours sociaux légitimes en matière de morale, processus dans lequel les hommes de lettres jouent un rôle central : la philosophie morale se différencie de la morale religieuse avec l'autonomisation, au XVIIIe siècle, d'une communauté de la culture écrite dotée d'un public ; parallèlement, les gens de lettres entrent en concurrence avec les magistrats, pour se constituer en un « Tribunal indépendant de toute puissance », selon l'expression de Malesherbes dans son discours de réception à l'Académie française en 1775[17]. Ces luttes s'intensifient tout au long du XIXe siècle, avec le processus de laïcisation et de nationalisation de la morale officielle, ainsi qu'avec les progrès de la division du travail d'expertise, et l'émergence d'une science des mœurs.

Parce qu'elles portent précisément sur la question de la liberté d'expression, et donc de l'autonomie des gens de lettres par rapport aux gardiens traditionnels de la morale et de l'ordre social, les conceptions concurrentes de la responsabilité de l'écrivain telles qu'elles s'affrontent lors des procès ou dans les débats publics constituent un lieu d'observation privilégié de ce processus de différenciation. De manière générale, les procès offrent, avec les débats législatifs, une matière de premier choix pour étudier les conceptions de la responsabilité. C'est, en effet, à travers les sanctions que se définissent les règles d'imputation des actions incriminées à un « patient » et les modifications qu'elles doivent subir pour s'appliquer à celui-ci, explique Fauconnet.

Les types de responsabilité se différencient suivant le système de classification élaboré par Durkheim pour les sanctions : il faut tout d'abord distinguer les sanctions morales, distribuées de manière diffuse par la collectivité, des sanctions légales, dont l'application est organisée ; ces dernières se subdivisent à leur tour, entre d'un côté les

sanctions répressives fondées sur la responsabilité pénale, de l'autre les sanctions restitutives du droit civil et du droit administratif (les dommages et intérêts), qui renvoient à la responsabilité « restitutoire » ou « compensatoire ». À chacune de ces espèces de sanctions correspond une sanction approbative : les sanctions rémunératrices récompensent la responsabilité-mérite (gratifications, décorations, honneurs posthumes, etc.) tandis que la responsabilité rétributoire sous-tend les sanctions rétributives (les primes, par exemple[18]).

Sur le plan juridique, notre propos se limitera à la responsabilité pénale de l'auteur de l'écrit. Outre que, comme le rappelle Paul Fauconnet, la responsabilité restitutoire s'est historiquement différenciée de la responsabilité pénale et qu'elle est devenue plus étrangère à la responsabilité morale (en témoigne, de nos jours, le développement de la notion de « risque »), ce sont les offenses à la société dans son ensemble, et non les préjudices portés à des particuliers, qui permettent de saisir les représentations collectives du rôle social de l'écrivain. C'est pourquoi nous n'avons pas non plus étudié les cas de diffamation qui, bien que relevant de la responsabilité pénale, ne sont poursuivis qu'à partir d'une plainte privée, à la différence des accusations de provocation au crime et d'offense à la morale publique, aux mœurs, ou aux représentants officiels de la nation (roi, gouvernement, etc.), pour lesquels le ministère public agit d'office.

Définir la responsabilité par les sanctions permet à Fauconnet d'en élaborer une théorie générale, ancrée dans une perspective de sociologie historique. Les conceptions de la responsabilité varient selon qu'elle est définie objectivement ou subjectivement, collectivement ou individuellement. L'approche objective pure peut être illustrée par l'expiation rituelle, l'approche subjective pure par la morale religieuse qui condamne les pensées et les intentions coupables. En matière pénale, la conception qui s'est imposée dans les sociétés occidentales est un compromis entre ces deux tendances opposées. Les infractions sont constatées à partir d'un fait externe, qui constitue leur élément matériel, et qui est le produit d'une action imputable à un auteur, action dont on examine ensuite le caractère volontaire, à savoir l'intention – c'est l'élément moral ou subjectif. L'établissement des aspects matériels est confié à un groupe de spécialistes : magistrats, avocats, policiers, quand la dimension morale est laissée à l'appréciation du tribunal, magistrats ou jury.

L'apparition de la définition subjective de la responsabilité est le fruit d'un processus historique de spiritualisation et d'individualisation de la faute, en lien avec l'évolution de la conception religieuse du péché. Alors qu'au Moyen Âge les personnes étaient jugées sur des actes, la relation entre l'agent et l'acte pouvant être purement

extérieure, à partir du XIIe siècle la morale religieuse catholique déplace l'attention du péché vers le pécheur, de la faute vers l'intention[19]. Une évolution renforcée par la montée de l'individualisme, à laquelle elle contribue en retour par l'institutionnalisation de la confession[20]. Étroitement liée aux procédés de contrôle social, cette subjectivation de la responsabilité s'observe parallèlement dans le cadre judiciaire, régi à partir de cette époque par le droit canon romain, et où l'aveu est désormais requis[21].

Cette nouvelle conception de l'acte et de la culpabilité rompt avec les interprétations magiques du lien entre événement et agent : désormais, un événement n'est qualifié d'acte que si une relation causale interne, c'est-à-dire une intention, le relie à son auteur. Une telle causalité suppose la notion de libre arbitre, sur laquelle se fonde la définition subjective de la responsabilité, déchargeant du même coup les êtres qui en sont privés, à savoir les animaux, les enfants, les aliénés, décrétés irresponsables[22]. La subjectivation de la responsabilité dans le cadre de la morale religieuse va de pair avec l'intériorisation de la peine, qui devient contrition. Une division du travail s'instaure entre, d'un côté, les instances judiciaires qui jugent les actes et les punissent dans une visée correctrice[23], de l'autre, le ministère religieux qui a la charge des consciences. Comme l'explique Paul Fauconnet, « spiritualiser la responsabilité n'est pas toujours la nier. L'analyse de l'état d'âme du sujet responsable confirme souvent et corrobore sa responsabilité ; quelquefois […], elle l'aggrave ; exceptionnellement enfin elle suffit à l'établir, quand la faute purement interne est tenue pour imputable[24] ». La spiritualisation de la responsabilité conduit en revanche à faire du sentiment individuel le fondement de la responsabilité sociale[25].

Remis en cause par la Réforme, qui va jusqu'au bout de la logique de l'individualisation et de la spiritualisation de la responsabilité avec l'intériorisation de l'examen de conscience (l'introspection[26]), le contrôle de cette responsabilité subjective par les théologiens et hommes d'Église est contesté au XVIIIe siècle par les philosophes et gens de lettres qui entreprennent de laïciser la morale[27]. Cette tendance trouve son expression la plus élaborée dans la philosophie kantienne, qui fonde la morale sur la raison pure. C'est le principe de l'impératif catégorique : l'universalité de la maxime est le seul critère de son objectivité. En même temps, Kant réaffirme, sous une forme laïcisée, le principe du subjectivisme radical[28] : le choix de la maxime repose sur le libre arbitre, l'autonomie de la volonté fonde la morale à la fois en raison et en liberté. La volonté n'est pas simplement soumise à la loi, mais elle est elle-même législatrice et ne fait qu'obéir à ses propres maximes.

Non seulement ces entrepreneurs de morale laïque refusent-ils de

se soumettre aux instances qui exercent le pouvoir spirituel, mais ils prétendent se substituer à elles en s'arrogeant le droit de les critiquer au nom de la raison. Ce nouveau « tribunal » de la société, qui se donne pour mission d'éclairer « l'opinion publique », dispose d'un redoutable instrument pour rendre ses verdicts publics : l'imprimé, qui lui ouvre l'accès aux consciences d'un nombre croissant d'individus. Mais d'où tire-t-il son autorité ? Qu'est-ce qui fonde en légitimité la responsabilité morale qu'il revendique ?

Les fondements de la responsabilité de l'écrivain

Dans *L'Ancien Régime et la Révolution*, Alexis de Tocqueville met en cause cette légitimité lorsqu'il se demande :

> Comment des hommes de lettres qui ne possédaient ni rangs, ni honneurs, ni richesses, ni responsabilité, ni pouvoir, devinrent-ils, en fait, les principaux hommes politiques du temps, et même les seuls, puisque, tandis que d'autres exerçaient le gouvernement, eux seuls tenaient l'autorité[29] ?

Cette analyse touche à une question centrale pour comprendre les fondements socio-historiques du rôle que les écrivains ont joué dans le processus de subjectivation de la responsabilité : la relative indétermination de leur position sociale. Les hommes de lettres échappaient, en effet, à l'organisation corporative de l'Ancien Régime. Comme le rappelle Éric Walter, « les notions d'auteur, d'écrivain, de "gens de lettres/d'esprit/de savoir"… n'ont jamais recoupé ni un ordre, ni une classe ("condition"), ni un groupe statutaire ("corps" à titre et privilèges), ni une catégorie socio-professionnelle ("métier", "état", "profession utile par elle-même[30]") ». L'exercice de l'activité littéraire ne requiert aucun « droit d'entrée » formel. Elle ne suppose pas d'apprentissage technique comparable à celui des artistes ou des musiciens. Si elle nécessite une certaine éducation, il ne s'agit pas d'une compétence certifiée, sanctionnée par des titres scolaires, comme dans le cas des professions juridiques ou des enseignants. La représentation de l'écrivain comme un être libre s'enracine dans un fait social.

Cependant, dès le XVIIe siècle, moment de la « naissance de l'écrivain », selon Alain Viala[31], l'activité littéraire confère à ceux qui l'exercent une considération sociale, au sens de Max Weber[32]. La production littéraire se différencie des autres activités intellectuelles, les gens de lettres formulent les premières revendications du droit d'auteur et se dotent d'instances spécifiques comme les palmarès d'écrivains et les académies, dont l'essor culmine avec l'officialisation de l'Académie française en 1635. Cette officialisation scelle l'alliance

entre le pouvoir absolutiste et les gens de lettres engagés dans une lutte contre les clercs et les doctes, pour faire advenir, contre l'ancien ordre érudit européen, un ordre littéraire mondain et français accessible aux « honnestes gens[33] ». Libérant partiellement l'activité littéraire du clientélisme, elle marque la reconnaissance par l'État d'une instance littéraire à laquelle, en contrepartie du service du pouvoir, est accordé le statut de corps et délégué le pouvoir de légiférer en matière de normes langagières[34].

Si le statut d'académicien confère une véritable position sociale, celle-ci demeure moins une fin en soi qu'un moyen de se hisser dans le monde. Il faut attendre les Lumières pour voir assimiler l'activité d'homme de lettres à un « état[35] ». Le terme d'homme de lettres est alors plus restrictif que ceux d'écrivain, d'auteur ou de publiciste, qui désignent tous ceux qui publient leurs écrits. Mais, dans la mesure où la notion de littérature au XVIIIe siècle englobe les ouvrages de philosophie, de politique, d'économie, d'histoire, de vulgarisation scientifique, aussi bien que les œuvres d'imagination, la restriction renvoie plus à une distinction sociale qu'à une spécialisation quelconque : stipendiés par le régime, cumulant charges, fonctions officielles et sièges académiques, les hommes de lettres qui forment l'« aristocratie littéraire » dénoncent en effet ce que Voltaire a appelé la « canaille » de la littérature, condamnée à vivre de sa plume[36].

L'avènement d'un marché du livre, régulé par la sanction du public, contribue cependant à libérer progressivement l'activité littéraire de l'emprise étatique. À partir du milieu du XVIIIe siècle, l'expansion sans précédent du commerce du livre, qui ouvre des possibilités nouvelles pour auteurs et libraires, pose plus qu'auparavant à l'État le double problème du contrôle de l'imprimé (soumis au double régime du privilège et des permissions tacites accordées par le pouvoir[37]) et de la protection de la production régnicole, deux problèmes soulevés par Malesherbes, l'ancien administrateur de la librairie, dans ses *Mémoires sur la librairie*, rédigés en 1759.

C'est dans ce contexte que se font jour les premiers signes de la professionnalisation du métier d'écrivain : d'un côté l'arrêt de 1777 qui, comme le dit Roger Chartier, « en affirmant le droit perpétuel et transmissible de l'auteur sur son œuvre (à condition qu'il ne la cède point à un libraire), marque un pas en avant dans la reconnaissance de la propriété littéraire, fruit d'un "travail" – le mot est dans l'arrêt – et source de revenus[38] » ; de l'autre l'émergence d'un groupe d'auteurs vivant tant bien que mal de leur plume, même si faire commerce de ses écrits reste mal considéré.

Né des revendications de la puissante Communauté des libraires et imprimeurs pour renforcer son monopole, l'arrêt de 1777, en

permettant aux auteurs d'imprimer et de vendre leurs livres, remet précisément en cause ce monopole, tout en assurant la protection du marché de la contrefaçon étrangère. S'il reconnaît la grâce royale accordée aux libraires d'imprimer comme fondée en justice, l'arrêt refuse que les livres deviennent leur propriété de droit : alors que l'auteur enfin reconnu et ses héritiers peuvent jouir du privilège à perpétuité (sauf en cas de cession à un tiers), les libraires n'en bénéficient que durant la vie de l'auteur. Par un compromis entre la conception de la propriété comme droit naturel et la notion de « domaine public » auquel appartiennent les idées, la loi Lakanal de 1793 va confirmer le principe de la propriété littéraire en la dégageant de ce qui l'associait aux intérêts privés et aux privilèges pour la transformer en récompense des services rendus par l'auteur à la nation[39]. Renvoyant à des définitions concurrentes de l'activité littéraire comme propriété privée, fruit d'un travail, émanation de la personne ou service d'intérêt général[40], l'appropriation de l'œuvre par son auteur contribue à renforcer la représentation individualiste et personnalisée de l'activité d'écrivain. La privatisation de la propriété littéraire, associée à la reconnaissance du caractère de service public accompli par l'écrivain ne peut qu'accroître sa responsabilité individuelle.

L'expansion du marché du livre explique aussi pour partie l'avènement, au XVIIIe siècle, d'un « espace public », qui favorise l'autonomisation du monde des lettres par rapport à l'État et surtout à l'Église[41]. Cet espace public fonde les revendications concernant l'extension de la liberté de presse, telles que celles formulées par Diderot dans sa *Lettre sur le commerce de la librairie* (1764) et par Malesherbes dans son *Mémoire sur la liberté de la presse* (1788). « La discussion publique des opinions est un moyen sûr de faire éclore la vérité, et c'est peut-être le seul », écrit Malesherbes en ouverture de son mémoire, lequel, sans aller jusqu'à réclamer l'abolition du régime préventif au profit du régime libéral sur le modèle anglais, énonce nombre de principes qui seront repris par les législateurs de la Restauration[42]. Libre examen, liberté de discussion philosophique, ces principes des Lumières sont opposés à la tyrannie et au dogmatisme qui réclament la soumission aveugle à l'arbitraire des institutions. Ils supposent l'aptitude des individus à penser et à agir de manière indépendante, c'est-à-dire à régler leur conduite sur la base du jugement que leur dicte leur libre arbitre après examen des doctrines contradictoires.

Promoteurs de la liberté d'expression, les gens de lettres s'en veulent aussi les meilleurs représentants puisqu'ils se consacrent à la discussion des doctrines et des principes et livrent le fruit de leur réflexion à la nation. Ils contribuent ainsi à diffuser les Lumières et à

éduquer le peuple. Associée à la liberté qu'ils prétendent incarner, cette mission implique en retour une responsabilité accrue. Au nom de ce nouveau pouvoir spirituel, les gens de lettres ont prétendu influer sur l'ordre temporel. Se substituant à l'ancienne aristocratie, ils constituent une aristocratie de l'esprit : « Les écrivains, prenant en main la direction de l'opinion, se trouvèrent un moment tenir la place que les chefs de parti occupent d'ordinaire dans les pays libres », écrit Tocqueville ; dans une nation qui était « la plus lettrée et la plus amoureuse du bel esprit », ils devinrent « une puissance politique et finirent par y être la première[43] ».

Face aux corps organisés au sein de l'État absolutiste et à la cléricature de l'Église, cette pratique individuelle, libre et souvent désintéressée de la critique morale, sociale et politique, qui tire son pouvoir non pas de la tradition, ni de la légalité, mais du seul charisme qu'exerce son auteur sur un public de lecteurs dont il rencontre les attentes, permet d'assimiler leur position dans la structure sociale à celle du prophète telle que l'a analysée Max Weber. Producteur de représentations collectives et d'une interprétation du monde, généralement assortie d'un message éthico-politique, l'écrivain, comme le prophète, n'est pas mandaté par une institution, à la différence du prêtre ou du théologien. S'il parle au nom de la raison, son talent seul, source de son « charisme », fonde son crédit et ses droits à s'en prévaloir. Or le processus de laïcisation et le combat des Lumières contre les préjugés et le dogmatisme favorisent, dès le milieu du XVIIIe siècle, le transfert de la fonction sacrée du monde religieux au monde des lettres. Contre la religion instituée, les hommes de lettres diffusent une nouvelle foi philosophique, humaniste et qui n'obéit qu'aux commandements de la raison[44]. À une époque où se développe le culte des grands hommes[45], l'homme de lettres fait figure de saint laïque[46], quand il ne se veut pas législateur comme Rousseau.

Mais cette position lui crée aussi des devoirs et une responsabilité nouvelle. En identifiant le discours à un individu, son auteur, et non plus à une institution ou à un corps, les représentants de ce nouveau tribunal aggravent leur propre responsabilité dans sa dimension individuelle et subjective. Ils s'exposent à une double sentence : d'un côté, ils se soumettent eux-mêmes au verdict du tribunal qu'ils prétendent éclairer : le public ; de l'autre, ils prennent le risque d'être jugés précisément au nom des préjugés qu'ils se donnent le droit de combattre, et qui forment le socle de la morale officielle telle qu'elle est codifiée dans la loi. La première fonde la responsabilité morale de l'écrivain moderne, la seconde sa responsabilité pénale.

Ne représentant pas une institution, le prophète doit subir seul la sanction de la société. Si la justesse de la prophétie peut lui apporter

la gloire – la sanction rémunératrice par excellence qui récompense la responsabilité-mérite de l'auteur étant « l'immortalité » –, le faux prophète s'expose au châtiment suprême. Selon Paul Fauconnet, « la haute valeur morale de la répression fait la valeur de la responsabilité qui en est la condition[47] ». La déclaration royale de 1757 punissant de mort celui qui se serait rendu coupable d'avoir composé, ordonné de composer, imprimé, vendu ou distribué des écrits tendant à attaquer la religion, à émouvoir les esprits, à offenser l'autorité royale et à troubler l'ordre et la tranquillité de l'État donne une bonne indication de la valeur symbolique conférée à la responsabilité auctoriale, même si, selon Malesherbes, la sévérité de cette déclaration en assurait l'inapplicabilité : « Il n'y aurait aucun métier plus dangereux que celui des auteurs, s'ils avaient à répondre à la justice de tous leurs ouvrages », écrivait-il[48].

L'événement majeur par rapport auquel va se redéfinir la responsabilité de l'écrivain est la Révolution française. Pas seulement parce qu'elle inaugure le régime de liberté de presse, mais aussi parce qu'elle paraît, dans l'imaginaire collectif du moment et surtout après coup, être tout entière surgie du seul pouvoir des mots. « On considère avec raison la philosophie du XVIIIe siècle comme une des causes principales de la Révolution », écrit Tocqueville[49]. Si l'analyse du moment révolutionnaire sort du cadre de notre propos, la référence à la Révolution est constante et centrale pour comprendre la construction de la responsabilité pénale et morale de l'écrivain de la Restauration à la Libération. La croyance selon laquelle les hommes de lettres auraient eu une responsabilité majeure dans les événements révolutionnaires est un des noyaux durs de l'imaginaire national français. Partagée par les révolutionnaires, qui font de Voltaire et Rousseau leurs précurseurs, et par leurs adversaires les plus féroces, cette croyance a fait montre d'une ténacité telle qu'elle est encore à ce jour l'enjeu des controverses les plus érudites[50]. Tout au long du XIXe siècle, elle a sous-tendu les débats sur la responsabilité de l'auteur de l'écrit. « Nous faisons une loi pour éviter à la France un 93 », s'exclama un député lors de la discussion à la Chambre de la loi de 1835 sur la presse[51].

Autonomisation du monde des lettres par rapport à l'Église et à l'État, libéralisation du marché du livre, revendication d'une mission éducatrice au nom de la raison et du libre examen, exercice d'un pouvoir spirituel laïque au nom du charisme individuel, appropriation de l'œuvre par son auteur, autant de facteurs qui fondent donc, dès le milieu du XVIIIe siècle, l'individualisation de l'activité littéraire et la subjectivation de sa responsabilité. « Comme si l'auteur, à partir du moment où il a été placé dans le système de propriété qui caractérise notre société, compensait le statut qu'il recevait ainsi en retrouvant la

transgression, en restaurant le danger d'une écriture à laquelle d'un autre côté on garantissait les bénéfices de la propriété », écrit Foucault[52]. La redéfinition de la notion d'écrivain au XIXe siècle, sous l'effet de la division du travail intellectuel, de l'avènement d'un champ politique et de la libéralisation du marché du livre, va renforcer l'image de l'écrivain libre et solitaire consacrée par le romantisme, consolidant du même coup sa responsabilité subjective.

L'auteur : symbole du crime écrit

En principe, la censure préalable de l'imprimé a été abolie en 1789, par l'article 11 de la « Déclaration des droits de l'homme » qui proclame la liberté de presse, « sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas prévus par la loi », mais sa mise en vigueur fut de courte durée pendant la période révolutionnaire. Si la liberté de publier et de faire imprimer ses opinions fut édictée sous la Restauration comme un droit constitutionnel, par l'article 8 de la Charte de 1814, il fallut attendre les lois de Serre de 1819 pour que s'opère de manière durable le passage d'un système préventif à un système répressif dans le domaine de l'imprimé. Ces lois inaugurent le régime libéral de la presse et en fixent le cadre législatif (la censure théâtrale, dont nous ne nous occuperons pas ici, sera maintenue, en revanche, jusqu'en 1905). Ayant connu plusieurs amendements suivant les conjonctures politiques et les régimes – notamment sous le Second Empire qui impose à nouveau la censure préalable aux périodiques politiques –, il est redéfini dans un sens plus libéral par la loi du 29 juillet 1881, qui fonde la législation républicaine en matière de liberté de presse. Le degré de libéralisme a pu cependant varier selon les régimes et selon l'application plus ou moins stricte de ces lois à différents moments. Par ailleurs, la censure préalable a été réinstaurée en temps de guerre (1914-1918, 1939-1940). Elle se différencie néanmoins de celle de l'Ancien Régime par son caractère d'exception, lié à des situations de crise. Il faut mettre à part les quatre années du gouvernement de Vichy, qui s'apparente aux régimes autoritaires du point de vue du contrôle de l'imprimé.

Dans les infractions commises par voie de presse, selon la législation adoptée en 1819, c'est la publication qui constitue le corps du délit. Elle fonde la responsabilité objective. Ce principe en apparence respectueux de la liberté d'opinion assure en réalité un contrôle accru de l'imprimé. Il permet en effet de poursuivre le responsable de la publication, qu'il soit l'auteur qui fait imprimer son ouvrage à son compte ou, de plus en plus, l'éditeur qui met en circulation des textes d'auteurs vivants ou morts, français ou

étrangers. Dans ce deuxième cas, l'auteur, s'il est vivant, n'est poursuivi qu'en tant que complice. Cependant, comme le remarquait Yvan Leclerc[53], l'auteur est toujours plus sanctionné que l'éditeur. Or, les peines constituent le meilleur indicateur de la part de responsabilité imputée à un « patient ». Ainsi, une fois le fait matériel attesté, c'est la responsabilité subjective de l'écrivain qui prévaut sur la responsabilité objective de ceux qui ont contribué à la publication.

Selon Fauconnet, le « patient » est le substitut du crime, il le symbolise. De fait, l'auteur est celui qui symbolise le mieux les crimes écrits au regard des représentations morales ou juridiques. Ce principe, le plus souvent implicite, est énoncé par Me Pinard, défenseur de l'éditeur, au cours du procès d'un écrivain que la mémoire collective a relégué dans l'obscurité, Auguste Luchet, en 1842 :

> […] l'auteur du livre, qui consent à la publication de son livre, qui y attache son nom, en est responsable. S'il y a délit dans la publication, c'est lui qui doit être considéré comme étant l'auteur principal. L'honneur des lettres et la dignité des travaux de l'esprit sont intéressés à la solution affirmative d'une pareille question[54].

« Honneur des lettres », « dignité des travaux de l'esprit », ces termes associent clairement la responsabilité de l'écrivain à sa réputation et à son image sociale. Substitut du crime, le « patient » est lui-même objet de représentations collectives, comme l'explique Fauconnet : « Les sentiments qui, du crime, se propagent vers des êtres qu'ils désigneront comme patients de la peine, rencontrent ceux que les patients suscitent en raison de leur valeur sociale[55]. » Ces représentations varient d'une société à l'autre et d'une période à l'autre.

Si l'auteur est le meilleur symbole des crimes écrits, c'est qu'ici, l'identification du « patient » et du délit est à son comble. Tout d'abord, le terme « auteur » favorise en soi l'assimilation de l'auteur de l'écrit à l'auteur du crime, même lorsqu'il ne s'agit en fait que de complicité. Qui plus est, dans les infractions par voie de presse, non seulement lorsque l'écrit constitue le corps même du délit, mais aussi lorsqu'il est tenu pour preuve de complicité, l'élément matériel et l'élément moral du crime peuvent sembler se confondre.

Cette identification repose sur la triple relation que l'auteur entretient avec ses écrits, selon les représentations en vigueur à cette époque : relation de métonymie, de ressemblance, de causalité. Si l'on revient à l'analyse de Foucault, l'auteur se définit en compréhension par l'ensemble des écrits qui lui sont imputables. Entre l'auteur et chacun de ses écrits, il y a une relation du tout à la partie : *Madame Bovary* est un des livres qu'on range sous le nom de Flaubert ; l'expression « l'auteur de *Madame Bovary* », une synecdoque pour désigner en même temps l'auteur de *L'Éducation sentimentale*. D'abord

codifiée par l'imputation pénale, cette représentation a fondé, on l'a vu, la revendication de la propriété de l'œuvre par son auteur, qui l'a emporté en définitive sur les prétentions concurrentes, celles de l'exploitant (éditeur, libraire) ou celles de la collectivité (selon la conception que les idées appartiennent à tout le monde et sont un bien relevant du domaine public). Elle peut être contestée au cours des procès lorsqu'il s'agit d'écrits anonymes ou sous pseudonyme, ou quand l'auteur présumé nie être à l'origine de la publication, voire du texte même. Mais elle est plus fréquemment retournée par la défense pour réclamer que les passages incriminés soient resitués dans le contexte de l'œuvre.

Le rapport métonymique entre l'auteur et son œuvre se trouve renforcé par la représentation métaphorique de l'écrit tel une émanation de la personne de l'auteur, qui se fixe à la fin du XVIIIe siècle, comme en témoigne la célèbre phrase de Diderot revendiquant la reconnaissance de l'œuvre comme un bien :

> Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme si un ouvrage d'esprit, le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations, si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie, si ses propres pensées, les sentiments de son cœur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point, celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas[56] ?

Cette conception personnaliste fonde en même temps l'idée, développée par Kant à la même époque, selon laquelle le livre ne peut être assimilé à une marchandise comme les autres. Elle a contribué, à terme, à la reconnaissance du droit moral de l'auteur sur son œuvre, qui est inaliénable en droit français (seul le droit d'exploitation peut être concédé), à la différence du *copyright* anglo-américain. À cela s'ajoute le fait que, comme le soulignait Fichte, à la différence des inventions brevetables, la propriété littéraire porte sur l'originalité de la forme et non sur le contenu[57] : c'est précisément ce qui l'attache à la personne. Buffon n'a-t-il pas dit : « […] le style est l'homme même[58] ? »

Émanation de la personne de l'auteur, l'œuvre lui ressemble donc. « Un auteur, dit-on, se peint dans ce qu'il écrit », rappelle Me Dupin, avocat de Béranger lors du procès de 1822[59]. « Madame Bovary, c'est moi ! » Vraie ou fausse, cette fameuse exclamation prêtée à Flaubert en dit long sur les représentations du rapport entre l'auteur et son personnage. Si la personne de l'auteur se retrouve dans chacun de ses écrits, alors la morale de l'œuvre renvoie à la moralité de son auteur. La personnalisation de la responsabilité est ici extrême du fait des relations internes et psychologiques étroites que l'on suppose entre l'auteur et ses écrits. Le cas de Baudelaire est paradigmatique de cette identification : on ne manqua pas d'imputer au poète les vices décrits dans *Les Fleurs du mal*.

« Mais, écrit Fauconnet, il est rare que l'individu soit tellement semblable à son crime que rien en lui ne l'en distingue. Le plus souvent un examen approfondi maintient leur dualité. Sous un certain aspect, l'individu est un bon symbole du crime ; mais sous un autre aspect, il est quelque chose de tout différent[60]. » Pour les écrivains, la stratégie de la défense consiste à tenter de distinguer l'auteur de son œuvre, en apportant des garanties quant à sa moralité, sa sincérité, sa bonne foi. La propriété, la fortune, l'appartenance aux classes dominantes semblent constituer en soi des garanties de moralité, tandis que l'honnêteté, la situation matrimoniale, le dévouement familial, la bonne réputation sont les seules preuves que peuvent fournir ceux qui en sont dépourvus. Cependant, en raison précisément de la forte identification de l'auteur avec ses écrits, ces arguments classiques sont généralement insuffisants.

Le recours à la fiction est un mode de démarcation entre l'auteur et ses personnages, souvent utilisé pour contourner la censure. Mais, selon la convention classique, le narrateur, identifié à l'auteur, doit porter un jugement sur ses personnages. Flaubert, qui avait délibérément opté pour un narrateur impersonnel et objectif, se vit reprocher par le procureur impérial de n'avoir pas blâmé Emma Bovary. À terme, cependant, la distinction entre l'auteur, le narrateur et ses personnages allait devenir une convention de la littérature moderne, les modes de distanciation variant de l'ironie et/ou de la posture objectiviste du savant étudiant un milieu social (reprise après Flaubert par les naturalistes) aux techniques narratives adoptant une perspective interne à l'univers fictionnel, par le procédé du témoignage ou du monologue intérieur. Autant de procédés qui firent l'objet de débats au prétoire.

Enfin, le rapport entre l'auteur et ses écrits paraît illustrer de manière paradigmatique l'interprétation spiritualiste de la relation de causalité entre le « patient » et le crime, qui fonde la responsabilité subjective. Ici, comme on l'a dit, l'élément matériel et l'élément moral semblent se confondre, le caractère volontaire ne fait pas de doute : les écrits apparaissent comme des preuves matérielles de l'intention objectivée. Cette représentation n'a, malgré son apparence d'évidence, rien de nécessaire ni même d'universel : il suffit d'évoquer la figure du poète antique qui parle sous l'effet de l'inspiration des muses et ne revendique donc pas la paternité de son discours[61]. Contrepartie logique de l'appropriation de l'œuvre par son auteur, qui n'a pu que la renforcer, elle suggère inversement tout ce que la reconnaissance du droit de l'auteur à s'approprier son œuvre doit à l'imputation qui fonde sa responsabilité pénale, conformément à l'analyse foucaldienne, et plus généralement au processus de subjectivation de la responsabilité. La définition subjective de la responsabilité repose

sur la notion de libre arbitre. Son émergence est, on l'a rappelé, étroitement liée au processus d'individualisation. Or, l'écrivain apparaît, dans les représentations collectives, comme l'incarnation suprême de l'individualisme et de la liberté.

Présupposant une action rationnelle non contrainte, la conception subjective de la responsabilité conduit l'accusation à rechercher les mobiles du crime. Pour les écrivains, nous avons identifié quatre types de motivation qui prennent un sens particulier par rapport aux valeurs propres au monde des lettres : la conviction personnelle, l'amour de la gloire, la vénalité, la volonté de nuire. La détermination de ces motivations, qui occupe tous les procès, prend un sens particulièrement tragique lors du jugement des intellectuels collaborationnistes après la Seconde Guerre mondiale. C'est dans ce contexte que Sartre a porté à son extrême la définition subjective de la responsabilité pour en faire le fondement de l'éthique professionnelle de l'écrivain.

Littérature et morale

S'interrogeant aussi bien sur les constantes que sur les variations, la présente étude aborde quatre moments-clés des débats sur la responsabilité de l'écrivain, moments qui suivent des changements de régime et un nouveau cadre législatif : la Restauration, le Second Empire, la Troisième République, la Libération. Chacun de ces moments est centré sur un enjeu majeur qui en est le plus caractéristique : la polémique antireligieuse sous la Restauration, l'offense aux bonnes mœurs et à la propriété sous le Second Empire, l'atteinte à l'intérêt national sous la Troisième République, la trahison à la Libération.

Ces enjeux marquent des étapes non seulement dans l'histoire de la liberté d'expression mais aussi dans celle de la morale publique, dans une acception large. À partir du XVIe siècle, la morale publique inclut la politique, la religion et les bonnes mœurs, domaines encore mal différenciés qui ne se sépareront qu'au XIXe siècle. Absente du droit antique, la notion de « bonnes mœurs » est étroitement liée, à l'origine, au christianisme. Elle n'entre dans les domaines réprimés par le droit qu'à partir du XVIe siècle, et surtout au XVIIe siècle, quand le développement de l'imprimerie soulève le problème du contrôle de l'écrit, les pouvoirs politiques et religieux s'unissant alors en vue de l'assurer[62]. La protection des bonnes mœurs reste cependant mal différenciée de la défense du trône et de l'autel, d'autant que les écrits séditieux et antireligieux recourent abondamment à la satire licencieuse. La législation révolutionnaire sur la presse ne sanctionne

pas l'outrage aux bonnes mœurs par l'écrit en tant que tel, mais le rattache à l'attentat à la pudeur par des actions. C'est dans le dispositif légal mis en place sous la Restauration qu'il est réintégré et distingué des autres types d'outrage, politiques et religieux.

La constitution d'une sphère publique au XVIIIe siècle efface « la partition instituée par Descartes entre, d'une part, les croyances et obéissances obligées, d'autre part, les opinions qui peuvent légitimement être révoquées en doute », ainsi que l'explique Roger Chartier[63]. Cependant, si elles élargissent la sphère du débat public, les lois sur la liberté de presse maintiennent certaines questions dans le registre de l'interdit et du sacré, comme le préconisait Malesherbes, en particulier celles relevant des « bonnes mœurs », de la « morale publique » et de l'intérêt national.

« Pourquoi l'outrage à la morale publique est-il punissable ? », se demande Royer-Collard en 1819 lors de la discussion du projet de loi sur la presse à la Chambre des députés. « Parce qu'il blesse la société dans des sentimens qui lui sont chers ; parce qu'il diffame ce qu'elle honore, et que la société offensée a le droit de venger ses injures, comme elle venge celles qui s'adressent à chacun de ses membres[64]. » De même, Fauconnet compare le crime de trahison et de lèse-majesté au sacrilège : « […] l'État, devenu très puissant, se divinise, ainsi que le souverain qui le représente. Le respect qu'il exige est incommensurable au respect qu'il s'impose à lui-même envers les sujets[65]. »

La frontière entre ce qui relève du sacré et du tabou se déplace ainsi au gré des transformations des rapports de force entre groupes luttant pour le monopole de la morale et de leurs alliances avec l'État. Ces déplacements jalonnent le double processus de laïcisation et de dépolitisation de la morale publique.

L'autonomisation de la philosophie morale par rapport à la religion au XVIIIe siècle a permis ainsi que le dogme devienne objet d'examen critique. Décrétée par les lois révolutionnaires, elle est entérinée sous la Restauration par la législation de 1819 sur la presse. Cependant, en protégeant la « morale publique et religieuse », la nouvelle loi soustrait à la libre discussion les principes de l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme considérés comme des « vérités[66] ». L'apologie de l'athéisme restera un délit jusqu'à la loi républicaine de 1881 qui lui ouvre l'accès au domaine de l'opinion en abandonnant la protection de la morale religieuse.

L'adoption du régime de liberté de presse sous la Restauration entraîne une violente confrontation entre les porte-parole de la morale religieuse et traditionnelle et les partisans de l'extension de la liberté d'expression à tous les domaines. Durant cette période, qui fait l'objet de la première partie de l'ouvrage, c'est au nom de la liberté

d'opinion, de la liberté de discussion, de la vérité, que les écrivains revendiquent leur autonomie face aux pouvoirs politiques et religieux, lesquels tentent de borner cette liberté au nom de leur responsabilité pénale et morale. La religion – en particulier la religion catholique – est un des terrains d'affrontements les plus virulents, comme en témoignent les amendements successifs dont elle est l'objet ; alors que ses défenseurs veulent la placer dans le domaine du sacré, exclu du doute et de la discussion, et accorder une protection particulière à la religion de l'État, les partisans de la liberté invoquent deux arguments majeurs ; d'une part, le principe de la liberté de culte consacré par la Charte constitutionnelle de 1814 ne peut être assuré que par la libre discussion ; d'autre part, soustraire la religion à la discussion philosophique, c'est entraver le progrès des sciences et de l'esprit.

Les poursuites intentées à Béranger et à Paul-Louis Courier révèlent les limites imposées au droit de critiquer les institutions politiques et religieuses, leurs représentants, ainsi que la noblesse, qui tient les rênes du pays. Parmi les premiers après l'adoption du régime libéral, ces procès, qui attirent une foule nombreuse et sont largement débattus dans la presse, ont un caractère inaugural. Ces deux *outsiders* qui ont accédé au monde des lettres sous l'Empire s'illustrent dans les genres mineurs et populaires que sont la chanson et le pamphlet, genres qu'ils vont contribuer à faire entrer dans la culture légitime. Cette légitimité, ils la conquièrent non seulement par le travail du style, mais aussi par la revendication d'une éthique de l'écrivain fondée sur l'indépendance à l'égard des puissants – leur condamnation en est la preuve éclatante, dont ils sauront tirer un titre de gloire littéraire. En cette période de retour à la monarchie, ils opposent en effet une autorité fondée sur la reconnaissance du public à la littérature de courtisans. La popularité, qui vaut à Béranger d'être érigé au rang de « poète national », n'est pas encore contradictoire avec la reconnaissance des pairs. Bousculant les hiérarchies fondées sur la naissance, elle conforte tant les aspirations libérales que les ambitions des « capacités » à faire de la compétence et du mérite des principes alternatifs.

Sous le Second Empire (deuxième partie), le combat se déplace vers l'affirmation de l'autonomie du jugement esthétique par rapport aux attentes morales et politiques, selon le modèle de l'artiste dégagé de toute contrainte sociale, hormis les exigences de son art, tel que Balzac l'a dépeint dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831). Ce mouvement doit être relié à l'émergence de l'esthétique, qui remonte encore une fois à Kant et à sa théorie du jugement esthétique « désintéressé[67] ». Mais les théoriciens de l'art pour l'art vont beaucoup plus loin dans la remise en cause de la convention classique qui associe le beau, le bien et le vrai. Ils se heurtent à la résistance des gardiens de l'ordre moral,

social et politique. Le Second Empire marque, en effet, une étape dans le processus de laïcisation et de monopolisation de la morale par l'État, avec la formation d'une morale publique laïque fondée sur les deux piliers de l'ordre social que sont la famille et la propriété. Les procès intentés aux écrivains sous le Second Empire, dont les plus célèbres sont ceux de Flaubert et de Baudelaire, offrent un terrain privilégié pour étudier cette confrontation. La solidarité face à la répression dont ils ont été l'objet contribue à renforcer la cohésion du pôle autonome du champ littéraire et sa distance à l'égard de la bourgeoisie.

L'autonomie du jugement esthétique s'affirme en même temps par rapport à la loi du marché à laquelle est désormais soumise l'œuvre publiée. Avec la libéralisation, la conquête du public, qui avait permis à la littérature de s'autonomiser par rapport aux pouvoirs, devient à son tour un facteur d'hétéronomie puisqu'il constitue désormais un enjeu commercial pour l'édition et pour la presse. Contre la logique économique de rentabilité à court terme (les chiffres de vente), qui régit de plus en plus le pôle de grande production du champ, se forme, vers le milieu du XIXe siècle, un pôle de production restreinte, qui décrète l'irréductibilité de la valeur esthétique à la valeur marchande du produit et la prééminence du jugement des spécialistes (les pairs et les critiques) sur les sanctions d'un public de profanes, selon l'analyse qu'en a proposé Pierre Bourdieu[68]. L'esthétique devient une éthique professionnelle.

Sous la Troisième République (troisième partie), les lois de 1881 marquent une étape décisive non seulement dans la conquête de la liberté d'expression mais aussi dans le processus de laïcisation et de nationalisation de la morale publique. En excluant l'atteinte à la morale religieuse, l'État républicain enclenche le processus de privatisation de la religion, qu'entérinera en 1905 la Séparation de l'Église et de l'État. Il a pour contrepartie la formation d'une morale nationale, qui se traduit, dans la loi de 1882, par une sévérité accrue à l'égard de l'outrage aux bonnes mœurs. L'appel d'offres pour la constitution d'une morale laïque favorise l'apparition de nouveaux entrepreneurs de morale, concurrents des hommes d'Église dépossédés par l'État du monopole du pouvoir spirituel. En régime de souveraineté populaire et de liberté de presse, les valeurs civiques et nationales deviennent centrales dans la définition de la morale publique, comme l'illustre la vague de procès qui suit de près la législation de 1881, et dont le plus connu est celui de Lucien Descaves pour son roman satirique sur la vie militaire, *Sous-offs*.

Le régime de démocratie libérale crée de nouvelles conditions d'exercice de l'activité littéraire. En premier lieu, l'élargissement de la scolarisation favorise le développement sans précédent du marché du

livre et la multiplication des producteurs intellectuels, confrontés à une concurrence accrue[69]. Deuxièmement, la division du travail d'expertise, produit de la spécialisation et de la concurrence entre professions intellectuelles sur certains domaines de compétence, est accélérée par les besoins de l'État démocratique qui supplante la religion par la foi dans la science. La spécialisation de trois groupes d'experts qui se professionnalisent – les savants (en particulier dans les sciences humaines et sociales, mais aussi, auparavant, la médecine avec la figure de Pasteur), les journalistes et les hommes politiques – dépossède ainsi les écrivains de certains de leurs domaines d'intervention et de compétence : les questions morales et sociales, l'écrit journalistique, la politique. Qui plus est, ces nouveaux spécialistes se démarquent de la culture littéraire en se prévalant du paradigme objectiviste.

Cependant, si le régime de démocratie représentative favorise la professionnalisation des hommes politiques et la constitution d'un champ politique relativement autonome[70], il entraîne aussi l'élargissement du champ de production idéologique, à la faveur notamment de la demande de légitimation charismatique de la part de ces nouveaux entrepreneurs politiques. Il s'ensuit une politisation des enjeux intellectuels, dont les écrivains, dépourvus d'un savoir spécialisé et faiblement professionnalisés, sont les premiers agents[71]. L'engagement dans la cité, illustré de façon paradigmatique par Zola pendant l'affaire Dreyfus, devient pour eux un moyen de retrouver la dimension universelle que la logique de l'autonomie, poussée à son extrême, leur avait fait perdre en confinant leurs œuvres au public restreint des pairs et en les enfermant dans une « tour d'ivoire ».

La Libération (quatrième partie) fut un temps fort de la redéfinition de la notion de responsabilité de l'écrivain, dans un contexte où la nationalisation de la morale publique atteignit son apogée. Les procès des écrivains collaborationnistes, dont plusieurs furent condamnés à mort et exécutés pour trahison, constituent une reconnaissance paradoxale de leur pouvoir symbolique, comme l'a remarqué Sartre. Ils ont soulevé de vifs débats autour de cette notion de responsabilité, auxquels la théorie sartrienne de la littérature engagée apporte une réponse. Or, si l'on dispose d'un certain nombre de travaux sur l'épuration du monde des lettres[72], ils n'ont jamais fait l'objet d'une analyse d'ensemble fondée sur les archives. Tout comme les polémiques qu'ils suscitent, ces procès doivent bien sûr être replacés dans le contexte plus général de l'épuration de la société française après quatre ans d'occupation étrangère, épuration qui s'opère au niveau judiciaire, administratif et professionnel. Mais ils prennent tout leur sens par rapport à l'histoire antérieure de la responsabilité de l'écrivain.

Ces procès posent une question fondamentale : celle du statut de la parole. Les collaborateurs sont-ils jugés pour des actes ou pour des idées ? C'est le débat qui déchire l'accusation et la défense. Les actes de trahison sont codifiés dans la loi aux articles 75 et suivants du Code pénal qui punissent l'« intelligence avec l'ennemi » et l'« atteinte à la sûreté nationale ». Ce dispositif est complété à la Libération par la définition d'un nouveau crime, l'indignité nationale[73]. Mais les accusés et leurs défenseurs hurlent au procès d'opinion, inadmissible en régime de liberté de presse. On peut pourtant alléguer que la conception de la publication comme un acte se pose plus que jamais dans un contexte de suppression de la liberté d'expression et de terreur : la parole autorisée jouit alors d'un monopole qui accroît son pouvoir. Cette conception de l'écriture comme un acte sous-tend la théorie de la littérature engagée que Sartre élabore à cette époque. Mais Sartre va opposer au cadre national qui régit la responsabilité pénale une éthique de la responsabilité universelle arrimée à sa philosophie de la liberté.

Une généalogie de la morale littéraire

Cette enquête s'est appuyée sur différents types de sources. Un premier ensemble est constitué par les textes législatifs relatifs à la liberté de presse, les débats parlementaires et juridiques auxquels ils ont donné lieu. Concernant les procès, outre les catalogues et bibliographies de livres condamnés[74], qui fournissent un tableau d'ensemble, nous nous sommes basée, pour les études de cas, sur les sténographies existantes et sur la presse, qui permet non seulement de reconstituer l'atmosphère et le contenu des audiences quand la sténographie fait défaut, ce qui est souvent le cas au XIXe siècle, mais aussi leur inscription dans les controverses et polémiques qui agitent le monde intellectuel et médiatique. Les procès ne constituant qu'un point d'appui pour une approche plus générale des débats autour de la responsabilité de l'écrivain, les arguments qui y sont mobilisés sont rapportés à la réception des textes incriminés dans les journaux et aux conceptions plus générales du rôle social de l'écrivain élaborées dans des ouvrages ou des articles de presse de l'époque : essais sur l'art et la littérature, études critiques, ouvrages de moralistes[75].

Pour la période de la Libération, seuls les procès de Brasillach et de Maurras ont été publiés. Outre le dépouillement de la presse, nous avons consulté aux Archives nationales les quelques sténographies inédites réalisées par le cabinet René Bluet ainsi que les procédures d'information menées contre des écrivains-journalistes en région parisienne, parmi lesquelles une en Haute Cour, vingt et une déférées

devant la cour de justice de la Seine, quatre autres ayant abouti à un non-lieu ou ayant été classées pour cause de décès ou autre. À cela s'ajoutent les archives du Comité national d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs, et trente dossiers individuels constitués par cette commission.

Du point de vue de la démarche, cette étude se veut avant tout une généalogie des conceptions de la responsabilité de l'écrivain, dans une perspective de sociologie historique. Il ne s'agit pas tant de proposer une nouvelle histoire des procès littéraires, déjà bien connue, que de saisir les représentations des pouvoirs de la littérature et de ses fonctions qui sous-tendent ces conceptions. Dans cette optique, nous nous intéresserons à l'argumentation générale plus qu'aux cas individuels, même si l'analyse se focalisera, notamment dans les deux premières parties, sur quelques cas paradigmatiques ayant fait référence, comme les procès de Flaubert et de Baudelaire. Sous ce rapport, notre recherche se rattache également à l'histoire des représentations qui, se substituant à l'ancienne histoire des mentalités, a connu un essor continu depuis les années 1980 à la suite des travaux de Foucault ; elle est renouvelée aujourd'hui par les analyses en termes de « cadrage » (« *framing* »), qui s'interrogent sur les cadres d'interprétation de la réalité[76]. Cependant, nous appréhendons ces représentations comme l'enjeu et le produit de luttes qui doivent être inscrites dans une histoire structurale.

L'histoire structurale met en relation les facteurs généraux de transformation de l'espace social (démographie, économie, scolarisation, etc.) avec l'évolution des différents champs qui le composent, ici le droit et la littérature. L'autonomie relative de ces champs, qui retraduisent les contraintes extérieures selon leur logique et leur temporalité propre, fait que cette histoire structurale traite de séries causales indépendantes, dont la mise en phase produit l'événement historique, notamment dans les moments de crise[77].

La littérature comme le droit se prêtent à une archéologie des discours dans la mesure où ces traditions lettrées élaborent leurs propres catégories d'analyse et se réfèrent en permanence à leur histoire. À condition, bien sûr, de ne pas les concevoir de façon intemporelle mais d'intégrer leur historicité même dans la quête généalogique[78]. Bien que relativement autonomisées, ces traditions s'arriment à certaines valeurs morales plus générales comme le « désintéressement » et la « sincérité », qui constituent un fonds culturel commun. Certaines de ces notions, comme « désintéressement », « utilité », ou encore « réalisme », fonctionnent souvent dans les discours – et plus encore dans les débats ou controverses – tels des « opérateurs axiologiques[79] » permettant

d'unifier des registres et des systèmes d'opposition hétérogènes en leur conférant une portée normative universelle (par exemple, l'usage récurrent du schème « désintéressement » *vs* « utilitarisme » pour différencier la culture lettrée de la culture populaire, ou encore le type de rapport – cultivé *vs* iconoclaste – à la culture). À l'inverse, des types de discours qui se présentent comme appartenant à des registres différents peuvent renvoyer à de mêmes schèmes culturels : par exemple, les descriptions des effets des « mauvaises lectures » dans le discours médical à la fin du XIXe siècle sont fortement inspirées de récits catholiques construits autour du thème de la chute, révélant ainsi la force de certaines croyances qui s'habillent tantôt du vocabulaire moral, tantôt de la terminologie scientifique. De ce point de vue, le « champ des énoncés » sur la responsabilité de l'écrivain, pour reprendre le concept foucaldien[80], est plus large que le « champ littéraire » tel que défini par Bourdieu : il se construit à l'intersection de différents espaces plus ou moins différenciés, juridique, religieux, politique, savant (médical, sociologique, psychologique), littéraire et éducatif, où s'élaborent les valeurs morales d'une époque, les conceptions du rôle social de l'écrivain et des représentations concernant les effets sociaux de la lecture, enjeu majeur à l'ère de l'universalisation de l'accès à l'imprimé. C'est dans la confrontation à ces représentations et à ces attentes que s'affirme un discours revendiquant l'autonomie des valeurs et des règles propres au champ littéraire, comme on le verra.

Si l'inscription dans une tradition discursive justifie une approche généalogique sur la longue durée, la constance de certaines notions ou catégories comme celles que l'on vient de citer dans le temps ne doit pas conduire à conclure trop vite à une stabilité du sens ni à leur invariabilité dans le temps. Elles constituent souvent, au contraire, un enjeu de lutte entre groupes sociaux et sont l'objet de réappropriations permanentes. C'est pourquoi, malgré l'apparente redondance de l'argumentation d'une époque à l'autre, une périodisation s'imposait. Notre approche tente ainsi d'articuler trois temporalités : la longue durée des institutions et des catégories d'analyse du monde social (comme les « mauvais livres ») ; le moyen terme des configurations socio-historiques (marquées dans notre cas par le changement de régime politique et juridique) ; le court terme de l'événement, ici les procès littéraires et le scandale médiatique dont ils sont entourés.

Le scandale que produit une œuvre, dont les poursuites en justice sont le cas limite, constitue un bon révélateur des frontières du pensable et surtout du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique donnée. De ce point de vue, cette étude s'inscrit aussi dans le renouvellement des études de réception qui appréhendent les effets de l'œuvre et l'« horizon d'attente » des

lecteurs, pour reprendre le concept de Hans Robert Jauss[81], non pas à travers une analyse interne, comme le préconisait ce dernier, mais à travers ses interprétations et ses appropriations par les contemporains : critiques, moralistes, magistrats, avocats[82]. Si nous avons privilégié l'analyse des discours sur les œuvres, nous les avons dans un cas, celui de *Madame Bovary*, confrontés à l'analyse de l'œuvre même, c'est-à-dire à la pratique concrète de l'auteur et à ce qu'elle traduit de son propre ethos. Le cadre national s'imposait pour des raisons juridiques et littéraires, mais il n'empêche pas la prise en compte de la circulation des modèles esthétiques et des références au droit des pays étrangers (l'Angleterre et les États-Unis notamment).

Afin de repérer les constantes et les variations, nous avons divisé chaque partie – ou moment historique – de façon symétrique en trois chapitres. Le premier propose une mise en perspective socio-historique de la situation de la littérature durant la période considérée (évolution de la législation sur la liberté de presse, pratiques de censure ou de répression, conditions d'exercice du métier d'écrivain), de la position des écrivains étudiés dans le champ littéraire de leur époque et des enjeux politiques liés à leur procès.

Le deuxième analyse les débats autour des textes désignés comme dangereux pour la société en examinant tour à tour ce qui leur est reproché du point de vue du contenu, de la forme, des effets supposés selon le support, la diffusion et les théories de la réception en vigueur, ainsi que les arguments en défense.

Considérer un texte comme dangereux, c'est lui attribuer un pouvoir, une efficacité. C'est lui conférer le statut d'un acte. Dans un ouvrage célèbre intitulé *Quand dire, c'est faire*, le philosophe John Austin[83] questionnait la distinction traditionnelle entre parole et action en s'interrogeant sur une catégorie de discours qu'il définit par leur caractère « performatif », comme « Je vous marie ». Or, même s'il peut être associé à certains marqueurs grammaticaux comme l'impératif ou à certaines expressions comme « promettre », ce caractère performatif n'est pas inhérent au discours, mais conventionnel : il dépend d'un certain nombre de conditions sociales, comme le reconnaît Austin lui-même. Les procès littéraires sont un terrain d'observation privilégié des enjeux sociaux qui sous-tendent cette question. Comment et en quoi le discours peut-il être un acte de transgression considéré comme nocif à l'ordre établi ? Cette question est centrale dans l'histoire de la liberté d'expression.

D'un côté, si un acte se définit par son caractère intentionnel, alors quelle meilleure preuve des intentions d'un auteur peut-on avoir que ce qu'il a écrit et publié en son nom propre ? Plus que toute autre action, l'écrit paraît livrer son intentionnalité, les « raisons d'écrire »,

équivalent des « raisons d'agir » mises en avant par Elizabeth Anscombe[84], semblent plus évidentes que dans l'action non discursive, même si, en réalité, le texte peut présenter des degrés d'ambiguïté bien supérieurs. De l'autre, bien que les poursuites visent la publication en tant que telle, ce n'est pas dans la matérialité de l'imprimé que réside son caractère transgressif mais dans sa dimension immatérielle, discursive, comme le soulignait Kant pour expliquer pourquoi le livre ne peut être considéré comme une marchandise. Ce sont donc les idées ou les représentations véhiculées par le texte qui sont considérées comme dangereuses, nocives.

Les débats autour du contenu, de la forme, du support et des effets nocifs supposés du discours incriminé sont marqués par cette tension inhérente à la distinction entre discours et action, et à la définition même de la notion d'acte. Les accusations contre la littérature entraînent un débat public sur l'interprétation des textes, qui fait sortir cette activité exégétique du petit monde des spécialistes auquel elle était confinée jusqu'au XIXe siècle.

L'instabilité du sens, l'ambiguïté des textes conduisent à interroger non seulement le contenu mais aussi la forme discursive, le genre littéraire, le style, de plus en plus considéré comme portant la marque de la personnalité de son auteur, et lieu d'identification de ses intentions. L'accusation tente toujours de ramener le texte à sa littéralité, à son contenu, de transformer la poésie en libelle, le roman en pamphlet, quand la défense insiste au contraire sur la nécessité de replacer les passages incriminés dans leur contexte, sur les spécificités du genre littéraire, chanson, poésie, roman, sur les droits de la création et de l'imagination, et conteste l'interprétation, comme le droit même de condamner ce qui n'est qu'une interprétation.

Nous n'avons délibérément pas postulé la distinction entre fiction et non-fiction, qui serait anachronique au moins pour la première période que nous traitons. La fiction, aussi bien que la poésie, a pu être utilisée comme un moyen de contourner la censure, par l'allégorie, la métaphore, la métonymie, l'allusion. Les récits historiques, fort en vogue sous la Restauration, se déplaçaient souvent dans le temps et dans l'espace. Peu étanche, la frontière entre fiction et non-fiction s'est progressivement imposée, avec notamment la différenciation entre l'auteur et le narrateur revendiquée par Flaubert, comme on l'a suggéré plus haut.

Ainsi s'est construite une éthique du romancier distincte de celle qui s'applique à la littérature d'idées. Mais les textes de « non-fiction », comme on les appelle aujourd'hui, ne sont pas pour autant exclus en tant que tels de la catégorie « littérature ». Même si elle se restreint fortement au XIXe siècle par comparaison à son extension au siècle précédent, du fait de la spécialisation de certaines « sciences morales »

comme l'histoire, la psychologie ou la sociologie, les essais, les mémoires et les journaux intimes continuent à faire partie de la définition de la littérature en France, ce qui la démarque de son équivalent anglo-américain.

À tel point que les arguments littéraires – références à la tradition lettrée, intertextualité, procédés stylistiques (allusion, citation, etc.) – ont pu être mobilisés en défense des écrivains accusés de trahison pour leurs écrits politiques à la Libération. On peut y voir un détournement abusif de la rhétorique sur laquelle s'est fondée l'autonomie de la littérature, notamment de la part d'hommes de lettres qui ont applaudi, pendant les années d'occupation, à toutes les mesures coercitives qui remettaient en cause cette autonomie – suppression de la liberté d'expression, censure, répression, propagande –, et qui n'ont souvent pas hésité à recourir aux forces extra-littéraires pour régler des discussions internes. C'est précisément la raison pour laquelle il était nécessaire de tracer les limites de cette rhétorique, tout en s'interrogeant sur ce qui la rend possible : d'où la quête généalogique. Toujours est-il que ce détournement aura contribué à jeter le discrédit sur une figure littéraire, celle du polémiste.

Indépendamment de la forme, c'est, on l'a dit, la publicité qui transforme le discours en acte – toute la législation sur la presse repose sur cette idée. Le choix du support est par conséquent considéré comme doublement révélateur des intentions de l'auteur, donc de sa responsabilité subjective, et du type de public qu'il est susceptible de toucher, donc de sa responsabilité objective, à une époque qui connaît un élargissement massif du lectorat. Entre 1800 et 1940, la population alphabétisée a été multipliée par six et s'est fortement diversifiée du point de vue du sexe, de l'âge, de la classe sociale et de la situation géographique[85].

Reste à montrer les effets nocifs de la littérature. Il existe une théorie ancienne qui considère la raison froide comme impuissante face au pouvoir de l'imagination. Elle a trait à ce que Jack Goody a appelé la « peur des représentations[86] ». Le langage de l'art serait un langage des images qui fait appel à des facultés inférieures. La notion de « contagion morale », apparue au XVIIIe siècle, sous-tend tout au long du XIXe siècle et au-delà les théories de la réception. Ce déclenchement de l'imagination menacerait surtout les lecteurs supposés incapables d'un rapport distancié à la lecture : il est conçu comme particulièrement dangereux pour les femmes, les jeunes. Mais les hommes peuvent être féminisés par la littérature, notamment les hommes de catégories sociales ou de « races » considérées comme « inférieures ». La loi protégeant la morale publique et les mœurs se veut donc un des garde-fous contre ce pouvoir maléfique des

représentations. En face, les écrivains accusés et leurs défenseurs sont conduits à nier les effets sociaux de l'art et à faire de la littérature un simple reflet de la réalité de son temps.

Le troisième chapitre de chaque partie aborde plus spécifiquement les discussions autour de la responsabilité subjective de l'écrivain, son éthique professionnelle, sa fonction sociale. « Le choix du patient réagit sur la sanction et la modifie, qualitativement et quantitativement, dans sa grandeur et dans sa nature », explique Paul Fauconnet[87]. Les facteurs qui concourent à aggraver ou à atténuer la responsabilité livrent par conséquent des éléments sur les représentations de l'écrivain, sur sa position sociale, et sur les attentes quant à son rôle dans la société.

On a vu que l'identification entre l'auteur et son œuvre renforçait la responsabilité de celui qui n'est, du point de vue strictement juridique, que le complice de son éditeur. Plus le « patient » occupe une position élevée dans la hiérarchie sociale, plus grande est sa responsabilité. Celle de l'écrivain est donc fonction à la fois du prestige social dont jouissent les hommes de lettres dans la société française et de sa notoriété personnelle. En outre, dès le milieu du XIXe siècle s'impose l'idée que le talent de l'écrivain accroît sa responsabilité puisqu'il augmente son pouvoir persuasif ou suggestif. La responsabilité peut également se voir aggravée ou atténuée selon les mobiles du crime, c'est-à-dire les motivations de l'action.

La stratégie de la défense est plus souvent de connivence que de rupture. Elle peut aller de la dénégation de la responsabilité, soit par le déni de paternité, soit pour des raisons psychiatriques (dans le cas de Céline, par exemple), à sa pleine revendication, tout en récusant la culpabilité, ou au moins l'intention de nuire (dans le cas de Brasillach). La conviction, l'erreur, le talent sont invoqués comme circonstances atténuantes. La personnalité de l'auteur, son honnêteté, sa sincérité, sa bonne foi sont mises en avant pour montrer qu'il ne ressemble pas au crime qui lui est reproché. Dans nombre de procès du XIXe siècle, la défense oppose à la responsabilité pénale une éthique professionnelle fondée sur des valeurs intellectuelles ou artistiques comme la vérité, dont Zola a fait son cheval de bataille pendant l'affaire Dreyfus, et la beauté, que Flaubert plaçait au-dessus de tout.

Sous ce rapport, les représentations de la responsabilité sociale de l'écrivain telles qu'elles se sont exprimées lors des procès doivent être mises en relation avec les conceptions que les écrivains poursuivis et leurs pairs ont développées en réaction aux accusations. Élaborées dans le cadre de leur défense, ces conceptions peuvent parfois, comme on le verra, se démarquer de celles déployées par leurs avocats lorsque ces dernières leur paraissent compromettre les règles et principes de leur métier. Parce qu'ils contraignent les hommes de lettres à énoncer

ces règles et principes et à en débattre entre eux, la poursuite, le procès et ses suites constituent donc un moment privilégié non seulement pour saisir ces conceptions, mais aussi pour observer l'élaboration collective d'une « déontologie » du métier d'écrivain, qui a contribué à l'autonomisation du champ littéraire.

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits* , t. I, *1954-1988* , Paris, Gallimard, 1994, p. 789-820.
2. Roger Chartier, « Figures de l'auteur », in *Culture écrite et société. L'Ordre des livres* (*XIVe-XVIIIe siècle*), Paris, Albin Michel, 1996, chap. 2.
3. Sur la filiation entre le terme « responsabilité », d'origine récente, et la notion d'imputation, voir Paul Ricœur, « Le concept de responsabilité. Essai d'analyse sémantique », *Esprit* , novembre 1994, p. 28-50.
4. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.* , p. 799.
5. Pour une perspective de longue durée, voir Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française* [1983-1987], Paris, Fayard/Cercle de la librairie, 1991, 5 vol. Voir aussi *Censures. De la Bible aux* Larmes d'Éros, Paris, BPI, 1987 ; Maxime Dury, *La Censure. La prédication silencieuse* , Paris, Publisud, 1995 ; Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-…)* , Bruxelles, Complexe, 1997 ; et avec une dimension comparative, Robin Myers et Michael Harris (dir.), *Censorship and the Control of Print in England and France 1600-1910* , Winchester, St Paul's Bibliographies, 1992.
6. Outre le livre ancien d'Alexandre Zevaès, *Les Procès littéraires au XIXe siècle* , Paris, Perrin, 1924, voir l'ouvrage de référence d'Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle* , Paris, Plon, 1991, et l'étude récente d'Elisabeth Ladenson, *Dirt for Art's Sake. Books on Trial from* Madame Bovary *to* Lolita, Cornell University Press, 2007. Sur le procès de Flaubert, voir notamment Dominick LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , Ithaca, Cornell UP, 1982 et, plus récemment, le livre d'Emmanuel Pierrat, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !* , Paris, André Versaille, 2010.
7. Thème auquel nous avons consacré un précédent ouvrage : *La Guerre des écrivains, 1940-1953* , Paris, Fayard, 1999.
8. Lewis Coser, *Men of Ideas. A Sociologist's View* , New York, The Free Press, 1965, rééd. 1970, p. 7.
9. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* , Paris, Seuil, 1992.
10. Andrew Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor* , Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1988.
11. Max Weber, *Économie et société* [1921], t. 1, trad. fr., Paris, Plon, 1971, rééd. « Pocket », 1995, chap. 3, § 4, p. 320 *sq* .
12. *Ibid.* , p. 55-56.
13. Cela est vrai aussi bien dans le courant dominant de la philosophie du droit pénal que dans la philosophie analytique.
14.

Paul Fauconnet, *La Responsabilité. Étude de sociologie* , Paris, Alcan, 1920, p. 4. Pour la discussion sur la notion de causalité, voir chapitre 3.

15.

La notion de « conscience collective » présente trois inconvénients : elle donne l'image d'un ensemble homogène de représentations ; elle suggère – même si ce n'était pas l'intention de Durkheim – que les principes qui sous-tendent ces représentations sont énoncés clairement et intériorisés par tous les membres de la société dont ils dictent l'action ; elle ne rend pas compte de la dynamique de transformation de ces représentations. Comme l'explique Pierre Bourdieu, qui est proche en cela de Foucault, ces représentations sont des schèmes de perception, d'action et d'appréciation plus ou moins codifiés mais qui, étant incorporés dans les habitus, orientent la pratique et les jugements pratiques sans nécessairement se présenter explicitement à la conscience des agents ; elles forment de ce fait plutôt un « inconscient collectif ». Voir notamment Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* , Genève, Droz, 1972, nouvelle édition revue et augmentée : Paris, Seuil, « Points », 2000, p. 248-255, et *Le Sens pratique* , Paris, Minuit, 1980, chap. 3.

16.

Fauconnet tient compte du processus de différenciation des activités sociales lorsqu'il explique le passage de ce qu'il appelle, après Lévy-Bruhl, la « mentalité primitive », dans le cadre de laquelle prévaut le caractère synthétique des représentations collectives qui favorise leur propagation rapide, aux sociétés modernes où la lenteur des procédures et leur prise en charge par des organes spécialisés (polices, juges d'instruction, experts, tribunaux) endiguent l'enchaînement rapide et confus des représentations sociales. Mais il en limite l'effet à cela. Pour lui, les dissensions n'interviennent que lorsque l'institution de la responsabilité est ébranlée. Or, dans les sociétés modernes à tout le moins, les règles de responsabilité sont objet permanent de débat et de lutte, et le droit n'exprime qu'un état provisoire du rapport de force dans le champ de production idéologique. (P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 248-249 et 259).

17.

Cité in R. Chartier, « Présentation », in Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, *Mémoires sur la librairie* [1758], *Mémoire sur la liberté de la presse* [1788], Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 33. Voir aussi R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , Paris, Seuil, 1990, rééd. « Points », 2000, p. 51-54.

18.

P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 11-14. Voir aussi Émile Durkheim, *De la division du travail social* [1893], Paris, PUF, « Quadrige », 1930, 1991, p. 33-34.

19.

Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais* , Paris, Gallimard, 1977, p. 169-170.

20.

Aloïs Hahn, « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 62-63, juin 1986, p. 64-79. Cet article propose une historisation de l'émergence de la subjectivité en relation avec les processus sociaux de contrôle, à travers le rôle de la confession – appréhendée comme une forme d'aveu institutionnalisé – dans la « saisie du soi ».

21.

M. Foucault, *Histoire de la sexualité* , t. I, *La Volonté de savoir* , Paris, Gallimard, 1976, p. 78-79. Le recours à la torture à partir de cette époque s'explique en grande partie par cette nécessité de l'aveu, selon John H. Langbein, *Torture and the Law of Truth, Europe and England in the Ancien Régime* , Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1976.

22.

Le Code pénal de 1810 exempte expressément de toute responsabilité criminelle ceux qui sont en état de démence au moment de commettre le crime (article 64). Les « lunatiques » de l'Ancien Régime vont former la catégorie médicale des « aliénés » avec le développement de la psychiatrie au XIXe siècle.

23.

M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* , Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

24. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 354.

25. *Ibid.* , p. 366.

26. Aloïs Hahn parle d'un « dédoublement du contrôle social : l'un qui passe davantage par la conscience morale chez les virtuoses religieux et les membres de la communauté jouissant d'une grande considération ; l'autre qui s'appuie plus fortement sur une surveillance extérieure » ; art. cité, p. 61. En fait, cette intériorisation de la responsabilité n'allait pas de pair avec un moindre contrôle des consciences, mais impliquait, au contraire, chez les calvinistes, un contrôle accru de tous les domaines de la vie des laïcs par l'introduction d'une morale ascétique et d'une exigence d'autocontrôle, comme le montre Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* [1904-1905], trad. fr., Paris, Flammarion, « Champs », 2001.

27. Voir Jerome B. Schneewind, *L'Invention de l'autonomie. Une histoire de la philosophie moderne* , trad. fr., Paris, Gallimard, 2001.

28. Voir sur ce point P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 96-97. On y reviendra au chapitre 12.

29. Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* [1856], Paris, Gallimard, « Idées », 1967, p. 231.

30. Éric Walter, « Les auteurs et le champ littéraire », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830* , Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 499.

31. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* , Paris, Minuit, 1985, et « Du caractère de l'écrivain à l'âge classique », *Textuel* , n° 22, 1989, p. 49-58.

32. Il s'agit de la notion wébérienne de « *ständische Lage* » fondée sur la considération sociale ; Max Weber, *Économie et société* , t. 1, *op. cit.* , chap. 4, § 3, p. 395-396.

33. Marc Fumaroli, « La Coupole », in *Trois Institutions littéraires* , Paris, Gallimard, 1986, p. 109-110.

34. Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe* , Paris, Gallimard, 2000.

35. « Les lettres ne donnent pas précisément un état, mais elles en tiennent lieu à ceux qui n'en ont pas d'autres », écrit Duclos dans les *Considérations sur les mœurs de ce siècle* ; cité in Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* , Paris, José Corti, 1973, rééd. Gallimard, 1996, p. 39.

36. Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle* , Paris, Gallimard/Seuil, 1983, chap. 1.

37. Les demandes de privilège et de permissions tacites concernent 44 000 ouvrages au XVIIIe siècle, soit presque le double des 25 000 éditions parisiennes recensées par Lucien Febvre et Henri-Jean Martin pour le XVIe siècle. Ce chiffre se répartit inégalement entre les deux moitiés du siècle : on passe de moins de 13 000 ouvrages de privilège d'imprimer et quelques centaines de permissions tacites jusqu'en 1750, à un total de 30 000 titres à partir de cette date. François Furet, « La "librairie" du royaume de France au XVIIIe siècle », in Geneviève Bollème, Jean Ehrard, François Furet, Daniel

Roche et Jean Roger, *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle* , Paris-La Haye, Mouton, 1965, p. 13-14.

38. R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , *op. cit* ., p. 79.

39. Carla Hesse, « Enlightenment epistemology and the laws of authorship in Revolutionary France, 1777-1793 », *Representations* , n° 30, 1990, p. 109-137, et R. Chartier, *Culture écrite et société* , *op. cit.* , chap. 2.

40. Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », *Le Mouvement social* , n° 214, janvier-mars 2006, p. 119-145.

41. Jürgen Habermas, *L'Espace public* , trad. fr., Paris, Payot, 1962 ; Lewis Coser, *Men of Ideas* , *op. cit* . ; R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , *op. cit* ., p. 220 *sq* . ; Daniel Roche, *Les Républicains des lettres : gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle* , Paris, Fayard, 1988 ; Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle* , Paris, PUF, 1994 ; Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* , Paris, Fayard, 2005.

42. Malesherbes, *Mémoire sur la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 225. Le mémoire est réimprimé par l'éditeur Pillet en 1814, à l'occasion du débat parlementaire sur la loi qui doit mettre en œuvre l'article 8 de la Charte constitutionnelle sur le droit de publier et d'imprimer ses opinions, et en 1827, en réaction à une proposition de loi qui veut rendre les imprimeurs responsables des publications, et qui sera finalement retirée. Voir R. Chartier, « Présentation », in Malesherbes, *Mémoires sur la librairie…* , *op. cit.* , p. 29-30. Sur Diderot, voir R. Chartier, « Diderot et ses corsaires », in *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècle)* , Paris, Seuil/Gallimard, 2005, p. 177-192.

43. Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* , *op. cit.* , p. 234 et 238.

44. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830* , *op. cit* ., p. 45-48.

45. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes* , Paris, Fayard, 1998.

46. Le genre de la biographie de philosophe qui se développe à cette époque est centré sur la conversion, c'est-à-dire le récit d'un événement qui produit une illumination et conduit à la découverte de la vérité, sur le modèle de l'hagiographie des saints. Voir Dinah Ribard, « Philosophe ou écrivain ? Problème de délimitation entre histoire littéraire et histoire de la philosophie en France, 1650-1850 », *Annales HSS* , n° 2, mars-avril 2000, p. 355-388 (en particulier p. 372-380), et *Raconter, vivre, penser. Histoires de philosophes 1650-1766* , Paris, Vrin-EHESS, 2003.

47. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 300.

48. Malesherbes, *Mémoire sur la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 284. Voir aussi la présentation de Roger Chartier, in *ibid* ., p. 18.

49. Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* , *op. cit* ., p. 63.

50. Cette conviction, qui fonde l'étude classique de Daniel Mornet sur les origines intellectuelles de la Révolution, sous-tend aussi l'analyse de François Furet. Le biais téléologique d'une telle approche, fréquent dans l'histoire des idées, a été souligné par nombre d'historiens, de Keith Baker, qui met en avant la « culture politique », à Roger Chartier, qui préfère parler d'origines « culturelles ». Si Robert Darnton a déplacé la force subversive des idées philosophiques à la littérature clandestine, il ne remet pas en cause ce présupposé, à la différence de Roger Chartier qui renverse doublement la

problématique en considérant, d'une part, que le succès de cette littérature s'explique par l'affaiblissement des valeurs traditionnelles, et, d'autre part, que ce sont les révolutionnaires qui ont constitué les philosophes en référence. Voir Daniel Mornet, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française 1715-1787* [1933], Paris, Armand Colin, 1967 ; Keith Baker, « On the problem of the ideological origins of the French Revolution », in Dominick LaCapra et Steven L. Kaplan, *Modern European Intellectual History. Reappraisals and New Perspectives* , Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 197-219 ; Robert Darnton, *Édition et sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle* , Paris, Gallimard, 1991, p. 214-215 ; et R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , *op. cit.* , chap. 4 et postface.

51. Intervention du député Viennet, séance du 29 août, *Le Moniteur universel* (11e supplément au numéro 242), 30 août 1835, p. 2017.

52. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cité, p. 799.

53. Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 78.

54. Cité in *Le Moniteur universel* , 11 mars 1842. Il s'agit d'Oscar Pinard, parent d'Ernest, le futur substitut qui requerra contre Flaubert.

55. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 309.

56. Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie* , in *Œuvres complètes* , t. VIII, Paris, Hermann, 1976, p. 509-510.

57. Les textes de Kant, « De l'illégitimité de la contrefaçon des livres » (1785), et « Qu'est-ce-qu'un livre ? » (1796), sont réunis avec celui de Fichte, « Preuve de l'illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole » (1791), et introduits par Jocelyn Benoist dans Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?* , trad. fr. Paris, PUF, 1995.

58. Dans son discours de réception à l'Académie française le 25 août 1753.

59. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , Paris, Baudouin frères, 1828, p. 57.

60. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 352.

61. Pour une discussion sur les conditions particulières dans lesquelles cette paternité commence à être revendiquée à l'époque antique et dans l'Europe moderne, voir les études réunies par Claude Calame et Roger Chartier (dir.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne* , Paris, Éditions Jérôme Millon, 2004.

62. Paul Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé* , Lille, Douriez-Bataille, 1931.

63. R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , *op. cit* ., p. 39.

64. Reproduit in L.-Raymond-Balthasard Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse . Analyse des discussions législatives sur les trois lois relatives à la presse et aux journaux et écrits périodiques* , Paris, Pillet aîné, 1819, p. 84.

65. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 337.

66. Selon le terme employé par le garde des Sceaux Hercule de Serre lors de la présentation du projet de la loi de 1819, reproduite in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 77.

67. Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. fr. Paris, Flammarion, « GF », 1995.

68. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit* .

69. Voir Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900* , Paris, Minuit, 1990, chap. 1.

70. M. Weber, « Le métier et la vocation d'homme politique », in *Le Savant et le Politique* [1919], trad. fr. Paris, Plon, 1959, rééd. « 10/18 », 1991, p. 99-185 ; Michel Offerlé (dir.), *La Profession politique XIXe-XXe siècle* , Paris, Belin, 1999.

71. Voir C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit.* ; G. Sapiro, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations* , n ° 11, février 2001, p. 19-53.

72. Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels* , Bruxelles, Complexe, 1985 ; Peter Novick, *L'Épuration française 1944-1949* , Paris, Balland, 1985 ; Herbert R. Lottman, *L'Épuration 1943-1953* , Paris, Fayard, 1986 ; Diane Rubinstein, « Publish and perish : the *épuration* of French intellectuals », *Journal of European Studies* XXIII, 1993, p. 71-99 ; Alice Yaeger Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi. Le procès de Robert Brasillach* [2000], trad. fr. Paris, Gallimard, 2001 ; G. Sapiro, « L'épuration du monde des lettres », in Marc Olivier Baruch (dir.), *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale* , Paris, Fayard, 2003, p. 243-285.

73. Anne Simonin, *Le Déshonneur dans la République. Une histoire de l'indignité 1791-1958* , Paris, Grasset, 2008.

74. Daniel Becourt, *Livres condamnés, livres interdits, régime juridique du livre. Liberté ou censure ?* , Paris, Cercle de la librairie, 1972 ; Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages écrits, et dessins de toute nature poursuivis ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877* , Paris, Librairie ancienne et moderne Édouard Rouveyre, 1879. Citons aussi Louis Perceau, *Bibliographie du roman érotique du XIXe siècle ordonnant une description complète de tous les romans, nouvelles, et autres ouvrages en prose, publiés sous le manteau en français de 1800 à nos jours et de toutes leurs réimpressions* , Paris, Georges Fournier, 1930.

75. Les citations respectent l'orthographe et la ponctuation de la source. On a ainsi gardé l'orthographe de la Restauration (sauf lorsqu'il s'agit de rééditions ultérieures qui ont été normalisées, comme l'œuvre de Paul-Louis Courier dans la « Bibliothèque de la Pléiade »). Sauf indication contraire, les passages soulignés sont le fait de l'auteur du texte cité.

76. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience* [1974], trad. fr. Paris, Minuit, 1991.

77. P. Bourdieu, *Homo academicus* , Paris, Minuit, 1984. Sur la notion d'événement, voir notamment l'ouvrage de William Sewell, *Logics of History : Social Theory and Social Transformation* , Chicago, University of Chicago Press, 2005.

78. Voir sur ce point M. Foucault, *L'Archéologie du savoir* , Paris, Gallimard, 1969, p. 33 *sq* ., et P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes* , Paris, Seuil, 1997, chap. 2.

79. Sur ce concept, voir notre article « Défense et illustration de "l'honnête homme" : les hommes de lettres contre la sociologie », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n ° 153, juin 2004, p. 11-27.

80. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir* , *op. cit* ., p. 75.

81. Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1974], *Pour une esthétique de la réception* , trad. fr. Paris, Gallimard, 1978, rééd. « Tel », 1990, p. 86.

82. Voir l'étude pionnière de Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936* , Paris, J.-M. Place, 1980. Pour un bilan critique, voir Isabelle Charpentier, « Pour une sociologie de la réception et des publics », in Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres* , Paris, Creaphis, 2006, p. 5-22. Pour une approche sociologique, voir Gisèle Sapiro, « Entre appropriation, interprétation et jugement : la réception de l'écrit et ses médiations », in Pascale Goetschel, François Jost Myriam Tsikounas (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques* , Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 209-216.

83. John Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], trad. fr. Paris, Seuil, 1970, rééd. « Points », 1991.

84. Elizabeth Anscombe, *L'Intention* [1957], trad. fr. Paris, Gallimard, 2002.

85. James Smith Allen, *In the Public Eye : a History of Reading in Modern France, 1800-1940* , Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 81.

86. Jack Goody, *La Peur des représentations. L'Ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité* [1997], trad. fr., Paris, La Découverte, 2003, rééd. « Poche », 2006.

87. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 9.

Première partie

Le combat pour la liberté d'expression sous la Restauration

La Restauration constitue une période charnière dans l'histoire littéraire. C'est un moment-clé du processus d'autonomisation de la littérature. Autonomisation par rapport à l'État avec l'avènement du régime de liberté de presse. Autonomisation par rapport au champ du pouvoir avec le développement du marché du livre : alors qu'au XVIIIe siècle l'aristocratie des lettres stigmatisait la « canaille » écrivante vivant de sa plume[1], l'écrivain courtisan comme l'artiste dépendant de la commande des puissants se voient désormais reprocher leur absence de liberté, notion érigée au rang de valeur suprême de la nouvelle éthique de l'auteur. Autonomisation, enfin, par rapport à d'autres activités intellectuelles, qui entraîne une restriction de l'acception même du terme « littérature ». Dès le début du XIXe siècle, une différenciation, sinon une séparation complète, commence en effet à s'instaurer entre philosophie, science, politique et littérature.

Elle s'opère tout d'abord entre philosophie et science d'un côté, littérature de l'autre. Sous la Restauration, les classements des cabinets de lecture distinguent désormais la catégorie « Belles-Lettres » des « Sciences et Arts[2] ». Dès le début du siècle, sous l'impulsion de l'État impérial, qui poursuit en cela l'œuvre de la Révolution, le processus de professionnalisation des sciences, impliqué notamment par une formation spécifique (enseignement technique, grandes écoles), l'émergence d'une communauté scientifique et le développement de la recherche empirique pour les besoins de l'industrialisation et de la modernisation, connaît une accélération qui contribue à les démarquer de ce qu'on englobe encore sous le terme « littérature[3] ». Face à la figure romantique du « savant » en petit entrepreneur solitaire et incompris, dont le désintéressement – comparable en cela à celui de l'écrivain – est tel qu'il est prêt à sacrifier tous les biens terrestres ainsi que les intérêts sociaux et familiaux à la gloire de la découverte, figure qui a été immortalisée par *La Recherche de l'absolu* de Balzac, un autre discours se répand parmi les gens de lettres sous l'Empire : il critique la spécialisation, qui assécherait la pensée et la déshumaniserait dans des buts cette fois purement utilitaires, pour mieux valoriser le désintéressement de l'« honnête homme », homme complet formé aux humanités et doté d'une « culture générale » lui permettant de manier les idées générales. L'« écrivain littéraire » se voit distingué du savant, de l'érudit et de l'artiste par la beauté de son style et par son originalité[4]. Entre 1800 et 1820, la notion de « littérature » au sens restreint se substitue progressivement à celle de « belles-lettres[5] ».

Si la généralisation de l'usage de la catégorie de « philosophe » au XVIIIe siècle tient à une stratégie qui permet à la pensée de s'autonomiser par rapport à l'institution universitaire, encore

contrôlée par l'Église, à la faveur de l'expansion du marché du livre, un nouveau partage entre « philosophie » et « littérature » s'instaure au début du XIXe siècle. Forte du monopole que lui confère l'État, l'Université, qui se voit assigner par l'empereur un rôle de prévention contre les théories subversives, se réapproprie l'étiquette « philosophie » au prix de la délégitimation d'un usage jugé abusif et de l'éviction du canon philosophique des auteurs français du XVIIIe siècle au profit des penseurs allemands et écossais. Les « philosophes » du XVIIIe siècle sont ainsi renvoyés à la littérature, la valorisation de leur style plutôt que de leurs idées, réputées dangereuses, permettant de les inclure dans le patrimoine culturel national au titre d'écrivains[6]. Le risque d'abuser de son talent demeure de ce fait associé à la figure de l'écrivain plus qu'à celle du philosophe. Ce nouveau partage est renforcé par l'écart entre le statut stable de l'intellectuel fonctionnaire, au service de l'État, et la liberté de l'écrivain, dont l'activité se privatise aussi par rapport à celle de l'homme politique.

Avec l'avènement du régime représentatif sous la Restauration se constitue un espace public officiel réservé à la discussion politique : le Parlement. La législation sur la liberté de presse instaure une distinction entre, d'un côté, les discours tenus oralement dans cette enceinte, où prévaut le privilège d'inviolabilité attaché aux membres des deux chambres, de l'autre, les discours imprimés qui n'ont pas été prononcés à la tribune et qui ne sont, de ce fait, pas protégés par le statut de leur auteur, pair ou député, mais entrent dans le droit commun. De ce fait, « la distinction la plus complète s'est établie entre le caractère public de pair et de député, et le caractère privé de publiciste ou d'écrivain. C'est la tribune seulement qui fait les discussions législatives ; hors de là, il n'existe que des opinions particulières, dont rien ne garantit la sagesse, la convenance et la mesure », commente un juriste de l'époque[7]. Pour nombre de ces pairs et députés – ces derniers se composent dans la dernière assemblée de la Restauration d'environ 13 % d'avocats et hommes de lettres[8] –, cette distinction implique un véritable dédoublement de l'écrivain et du représentant politique. Mais elle ouvre aussi un espace alternatif dans des périodes de restriction de la liberté de presse, comme celle qui suivit le retour de la droite au pouvoir après l'intermède libéral de 1818-1819 : les débats parlementaires étant les seuls autorisés à être reproduits *in extenso* dans la presse, la tribune parlementaire devint le lieu d'expression privilégié des opinions hostiles au gouvernement et connut un grand retentissement dans la presse.

Toutefois, la différenciation entre écrivain et homme politique ne fait encore que s'esquisser : en 1820, 24 % des auteurs littéraires ont des fonctions dans la diplomatie et l'administration ou bénéficient de

postes honorifiques ; cette catégorie tombe à 17 % en 1827, puis à 10 % en 1834 et 13 % en 1841[9]. Elle ne s'approfondira que plus tardivement, notamment sous le Second Empire, quand la carrière de haut fonctionnaire se spécialise, puis avec l'apparition d'un groupe de professionnels de la politique sous le régime de démocratie représentative de la Troisième République[10].

Enfin, le XIXe siècle est marqué par la libéralisation et l'industrialisation progressives du marché du livre. Ce processus de libéralisation pose des conditions de production nouvelles, en renversant notamment l'ordre temporel entre l'offre et la demande. Devenue impersonnelle, celle-ci ne peut se faire connaître que postérieurement à travers les chiffres de vente, tandis que l'éditeur se substitue au patron. Portant à son apogée la croyance dans l'indétermination de l'activité d'écrivain, cette liberté purement formelle est, selon Pierre Bourdieu[11], à l'origine de l'idéologie romantique du créateur incréé, la « création » s'opposant à l'« exécution », et la concurrence induite par la logique du marché favorisant l'imposition du principe de l'originalité comme manière de se distinguer.

Centré sur le style et sur la forme, le principe de l'originalité, apparaît en effet comme une réponse aux nouvelles conditions de la concurrence intellectuelle. Tout d'abord, dans le contexte de l'étatisation de l'Université, l'originalité permet aux écrivains de se démarquer du pôle savant du champ intellectuel, selon l'opposition entre *auctor* et *lector*, qui véhicule une série d'antinomies : invention *vs* répétition, intuition *vs* raison, génie *vs* compétence, don *vs* application, inné *vs* acquis[12]. La littérature se rapproche dès lors de l'« art » dans sa nouvelle acception esthétique, apparue dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. À la fin de la Restauration émerge la figure de l'« artiste », que les romantiques vont incarner[13]. Le principe d'originalité va bientôt aussi prendre tout son sens face au développement d'une littérature standardisée selon des recettes – ce que Sainte-Beuve appellera sous la monarchie de Juillet la « littérature industrielle[14] » –, contre lequel il affiche sa rareté. À l'opposé de ces produits « industriels » entièrement déterminés par la demande, qui doivent être rapportés aux propriétés sociales de leurs publics, les auteurs, en affirmant leur différence et leur originalité, se réapproprient leurs œuvres, qui portent la marque de l'habitus du créateur, l'identification entre l'auteur et ses écrits atteignant ici son comble. L'originalité va devenir ainsi le fondement juridique de la propriété littéraire[15].

Cette conception de l'originalité du génie créateur renforce en retour la représentation de l'écrivain individualiste et libre, et donc la conception subjective de sa responsabilité. Le nouveau régime de liberté de presse adopté sous la Restauration fixe les attributs et les

contours légaux de cette responsabilité (chapitre 1). Enjeu de lutte, la définition des limites du dicible soulève des discussions sur les dangers du livre et les effets des « mauvaises lectures » (chapitre 2) tout en ouvrant un espace de confrontation entre des conceptions concurrentes de la mission et du rôle social de l'écrivain, qui va du justicier au génie incompris en passant par le prophète (chapitre 3).

1. R. Darnton, *Bohème littéraire et Révolution* , *op. cit* ., chap. 1.
2. Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture en France (1815-1830)* , Paris, Éditions de l'EHESS, 1982, rééd. 1999, p. 44.
3. Voir Robert Fox et George Weisz, *The Organization of Science and Technology in France 1808-1914* , Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Éditions de la MSH, 1980 ; Nicole et Jean Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824* , Paris, Payot, 1989.
4. « L'écrivain littéraire considéré au milieu des autres genres d'écrivains (Morceau lu à la séance de l'Académie française, du premier mardi de juin) », *La Minerve française* , t. 3, 1818, p. 64-72.
5. José-Luis Diaz, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature* , n° 124, 2001.
6. D. Ribard, « Philosophe ou écrivain ? », art. cité, p. 380-388.
7. L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , Paris, Pillet aîné, 1819, p. 29-30.
8. Guillaume de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , Paris, Flammarion, 1955, rééd. « Champs », 1999, p. 291.
9. R. Chartier, « La génération romantique » (annexe), in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 784. Voir aussi Robert Bied, « La condition d'auteur », in *ibid.* , p. 773-799.
10. Voir M. Weber, *Le Savant et le Politique* , *op. cit* . ; M. Offerlé (dir.), *La Profession politique XIXe-XXe siècles* , *op. cit.* Sur le rôle de ces professionnels dans le processus de politisation, voir Bernard Lacroix, « Ordre politique et ordre social », in Madeleine Grawitz et Jean Leca (dir.), *Traité de science politique* , vol. 1, Paris, PUF, 1985, p. 530.
11. P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* , vol. 22, 1971, p. 53-54.
12. Voir Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »* , Paris, Minuit, 1985, p. 27.
13. José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme* , vol. 16, n° 54, 1986, p. 5-23.
14. Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des deux mondes* , t. 19, 1839, p. 675-691.
15. R. Chartier, *L'Ordre des livres* , *op. cit.* , p. 57-58 ; Annie Prassoloff, *Littérature en procès. La propriété littéraire en France sous la monarchie de Juillet* , thèse de doctorat, sous la

direction de Roger Chartier, Paris, EHESS, 1989.

1

La liberté a ses limites

Si le diable adroit et fin
À notre première mère
Insinua venin
C'est la faute de Voltaire.
Si le genre humain dans l'eau,
Pour expier son offense
Termina son existence
C'est la faute de Rousseau.
Si Borgia, ce bon humain
Pour arrondir son affaire
Fut sacrilège, assassin,
C'est la faute de Voltaire.
Si l'on vit ce Loth nouveau
S'enflammer pour sa famille
Et faire un fils à sa fille,
C'est la faute de Rousseau.

Chanson attribuée à Jean-François Chaponnière, 1817, pastichée par Victor Hugo in *Les Misérables* (5e partie, livre I, chap. XV)

La Restauration fut une période d'apprentissage pratique de la liberté de presse et de ses limites en France. Les vifs débats entre ses partisans et ses opposants, l'intense réflexion que suscitent aussi bien la mise en place de l'appareil législatif que le retentissement des premiers procès en font un moment fondateur. En toile de fond, la croyance largement partagée selon laquelle les hommes de lettres ont joué un rôle capital dans le déclenchement des événements révolutionnaires. Elle sous-tend les restrictions apportées à la liberté d'expression dans le cadre de la loi de 1819, comme en témoigne l'exposé des motifs par la commission de la Chambre des députés chargée de rapporter sur le projet de loi :

> À l'issue de plusieurs révolutions terribles, il y a des sujets infiniment plus délicats à traiter qu'ils ne le seraient en tout autre temps, des sujets qu'on ne peut toucher du doigt sans faire frissonner en quelque sorte l'ordre social tout entier. Or, ces sujets, on ne peut les interdire aux écrivains sans violer le principe de la liberté de la presse ; mais n'est-il pas sage de les avertir d'avance des dangers dont ils sont semés ? […] n'est-ce pas surtout une précaution recommandée par la prudence, lorsqu'une liberté nouvelle se déploie, et que mille écrivains novices n'attendent que l'instant de se précipiter dans la carrière sans aucun autre souci que de se signaler aux yeux du public[1] ?

Cette croyance est renforcée par la violente réaction du clergé et

des ultras à la proclamation de la liberté de presse. Ils ont d'autant plus de raisons de s'inquiéter que la libéralisation favorise la réimpression d'ouvrages philosophiques et licencieux du XVIIIe siècle, incitant l'Église à élaborer un discours sur le danger que représente la libre circulation des livres.

La libéralisation et l'expansion du commerce de l'imprimé favorisent l'accession au statut d'auteur de nouveaux venus comme Béranger et Paul-Louis Courier, qui rejoignent les rangs des champions de la liberté sur la base de la défense du droit de critiquer les institutions (l'État, l'Église) et les puissants. Si les genres mineurs qu'ils adoptent, la chanson, le pamphlet, sont le reflet de leur position sociale face aux écrivains bien nés qui se tournent vers des formes plus nobles comme la poésie, ils parviennent à les élever au rang d'œuvres littéraires et à gagner la reconnaissance de ces derniers. Leur confrontation avec la justice n'est pas pour rien dans la formation de leur réputation.

Des crimes commis par voie de presse

Consacré par l'article 8 de la Charte de 1814, le principe de la liberté de publier et de faire imprimer ses opinions est mis en application par les lois de Serre de 1819, qui posent le cadre législatif du régime de liberté de presse. Après diverses restrictions apportées à cette liberté, notamment avec la très sévère loi du 9 novembre 1815, l'élection d'une Chambre des députés plus modérée à l'automne 1816 a ouvert, en effet, une nouvelle ère de libéralisation[2]. Une première proposition de loi, longuement débattue au cours de la session parlementaire de 1817, fut finalement rejetée comme trop frileuse, notamment parce qu'elle ne confiait pas le jugement des délits de presse au tribunal d'assises et maintenait les journaux et périodiques sous censure préalable.

La loi du 17 mai 1819 repose sur le principe que le droit de presse ne doit pas donner lieu à une législation spéciale mais être assimilé au droit commun. Bien que contesté, ce principe libéral l'a emporté. Il implique que l'appréciation des délits de presse soit déférée au jury, rapprochant ainsi, en théorie du moins, la cour d'assises du tribunal du public auquel s'adresse l'écrivain : comme l'expliqua un partisan du projet de loi, le comte Beugnot, député de la Seine-Inférieure, lors du débat parlementaire, le jury se justifie dans ce cas d'autant plus qu'« un écrit ne peut être jugé que d'après l'effet qu'il produit[3] ». L'attribution de la compétence au jury d'assises allait cependant être remise en cause dès l'année suivante et l'examen des cas confié aux tribunaux de police correctionnelle, dont le jugement était réputé plus

sévère.

Par cette assimilation des crimes commis par voie de presse au droit commun, la loi de 1819 se montre plus libérale que la Charte de 1814 qui considérait comme coupable toute opinion capable de troubler ou d'offenser l'ordre public : elle laisse en effet entière la liberté d'opinion pour ne punir que la provocation et les actes assimilés. La commission centrale de la Chambre des députés justifie ce principe par le fait qu'en régime représentatif, l'intérêt public requiert que les opinions puissent s'exprimer et les controverses se déployer librement :

> Un peuple que sa constitution appelle à parcourir, par le choix de ses députés, à la répression des abus et à la confection des lois, doit s'éclairer sur les actes du gouvernement et sur les modifications que les lois réclament : c'est la presse qui l'éclaire, et si l'on en comprime trop rigidement même les écarts, on s'expose à en gêner l'action4.

Lors des procès d'écrivains, l'enjeu des débats sera précisément de déterminer si les passages incriminés relèvent de l'opinion et de la controverse légitime sous un gouvernement représentatif ou de la provocation et de l'offense aux principes sacrés, religion, morale ou intérêt national.

Selon le principe adopté par la loi, l'écrit n'est donc pas considéré comme la source de délits particuliers. Il est assimilé à tout autre instrument pouvant servir à commettre des crimes et délits définis par les lois pénales ordinaires, et n'est pas distingué d'autres moyens de publication comme l'image. Alors que la législation anglaise distingue le délit de la parole (*slander*) de celui qui résulte de la pensée écrite ou imprimée (*libel*), ne punissant la diffamation orale que comme un dommage civil, le droit français les considère également comme des moyens de provocation ou de préjudice, ainsi que l'explique un des plus ardents promoteurs de la liberté de presse, le duc de Broglie, rapporteur du projet de loi auprès de la commission de la Chambre des pairs le 8 mai 1819 :

> Et peu importe aussi, dans le sujet qui nous occupe, la parole, la plume, la presse, le pinceau, le burin ; peu importe le manuscrit, le livre, le dessin, la gravure. Par rapport au mal qu'ils peuvent faire ; ni l'œuvre ni l'outil n'ont rien qui les distingue. Tout leur effet se bornera à semer ou à réveiller dans l'esprit des hommes certaines idées qui deviennent préjudiciables, soit à des tiers, soit à la société elle-même5.

Si elle ne crée par de délit particulier, la publication peut en aggraver certains. Ainsi la calomnie, qui bénéficie par cette voie d'une diffusion plus large. Il en va de même des idées politiques, comme le rappelle avec véhémence le chevalier de Figarol, ancien magistrat de l'Empire et féroce opposant au projet de loi, lors du débat à la Chambre des députés : « Les faux principes, les maximes anti-sociales

et désorganisatrices ayant pu se répandre par cette voie avec plus de rapidité, ont rendu les révoltes, les séditions, les mouvements populaires plus généraux et plus faciles[6]. »

Instruments du crime, les écrits ne constituent pas, cependant, des faits de responsabilité subjective pure. La loi tente de fonder cette responsabilité sur des faits objectifs. L'action qui constitue l'infraction n'est pas la pensée coupable, mais le fait matériel de sa publication – conçue, selon le sens anglais, comme la communication à des tiers. Le duc de Broglie l'expose en ces termes à la Chambre des pairs :

> Tant qu'une pensée repose encore dans le sein de l'homme, Dieu seul a le droit de lui en demander compte.
> Dès qu'elle s'échappe et se produit au-dehors, elle tombe sous la juridiction humaine ; si elle est nuisible, si elle est pernicieuse, l'acte qui la manifeste est un acte malfaisant, et partant punissable.
> Cet acte, on le nomme *publication* , c'est la publication qui commence ; ce sont ses conséquences nécessaires qui consomment le mal ; elle est le fait matériel de tous les délits que le nouveau projet de loi comprend dans ses dispositions. […]
> Voici donc le législateur en possession de la partie matérielle du délit, qu'il cherche à bien caractériser. La publication est un fait variable, il faut en convenir, mais positif et susceptible de preuves ; volontaire d'ailleurs, personnel, et propre à consommer le dommage[7].

La frontière entre l'élément matériel, objectif de l'infraction et son élément moral, subjectif, demeure cependant ténue. C'est à l'accusation de faire la preuve que l'auteur de la publication avait l'intention de nuire. Or, les écrivains incriminés ou leurs défenseurs contestent généralement l'accusation selon laquelle ils auraient eu pareille intention en invoquant des motivations d'ordre idéologique (les convictions et opinions qu'ils ont le droit d'exprimer) ou littéraire (les règles et exigences spécifiques à la création artistique).

Par ailleurs, l'assimilation de l'écrit à un instrument n'est pas exempte d'ambiguïtés. Reste, en effet, à apprécier les conséquences de ce fait matériel qu'est l'écrit. D'après la loi, les écrits peuvent être poursuivis soit parce qu'ils ont incité au crime, soit parce qu'ils ont porté un préjudice d'ordre moral à la société ou à l'un de ses membres. En effet, comme l'explique encore le duc de Broglie, le mal qu'on peut commettre par voie de publication est de deux sortes : s'agissant des intérêts matériels de la société ou de l'un de ses membres, les idées n'ont pas de prise sur eux, « sinon à armer le bras du malfaiteur, et l'exciter à attaquer ou la vie, ou la propriété de ses concitoyens, ou les institutions à l'abri desquelles la vie et la propriété reposent[8] » ; elles ont en revanche directement prise sur les intérêts moraux de la société ou des individus.

Dans le premier cas, à savoir lorsque le crime a été réellement commis ou tenté concurremment avec la publication incriminée, celle-ci est un fait de complicité. L'accusation doit toutefois prouver le lien de cause à effet entre les deux, c'est-à-dire démontrer que la

publication a eu un effet direct sur l'acte criminel. Or, bien que la relation de causalité entre les idées et les actes soit une des croyances les mieux partagées, rien n'est plus difficile à prouver sur le plan juridique, en dehors des appels explicites au meurtre ou à l'exécution d'autres crimes.

Dans le second cas, à savoir lorsque la provocation n'a pas été suivie d'effets – elle est alors assimilée à la tentative – ou lorsqu'elle attente à des valeurs considérées comme fondamentales pour le maintien de l'ordre social, comme les principes du gouvernement, la religion ou les mœurs, elle constitue en soi l'élément matériel du crime. Aux détracteurs du projet de loi qui en dénoncent le caractère métaphysique, en raison précisément du caractère immatériel des faits relevant de cette deuxième catégorie, le duc de Broglie rétorque qu'il reste « aussi près de terre que le sujet le permettait » :

> […] il n'analyse point les doctrines et les opinions elles-mêmes ; il ne remonte point à l'origine du bien et du mal. La provocation, l'outrage, l'offense, l'injure, la diffamation ne sont pas des êtres chimériques, de pures notions de l'esprit, ce sont des faits, des faits réels, des faits presque matériels, car ils produisent sur les hommes une impression uniforme, dont les traces, pour ainsi dire, s'aperçoivent sur chaque visage[9].

Attachée à un délit particulier, à la différence de la loi anglaise, plus vague en la matière, la provocation peut être directe ou indirecte. Encore faut-il qu'elle soit formulée en termes clairs, « dans un langage significatif, intelligible, propre à émouvoir les esprits », précise le duc de Broglie, et non de manière subtile, équivoque, ambiguë ou détournée : c'est aux jurés d'apprécier, en fonction des circonstances de la publication et de « l'état de fermentation des esprits », « l'ébranlement que le langage du prévenu a été propre à opérer sur le public[10] ». Très souvent, c'est précisément sur le caractère univoque du texte ou sur son ambiguïté que porteront les débats lors des procès.

Le premier cas engage donc la responsabilité indirecte : l'auteur de l'écrit est accusé de complicité morale avec l'auteur d'un crime, renforçant l'article 60 du Code pénal. Dans le second cas, cependant, la responsabilité de l'auteur n'est pas toujours directe : le premier responsable est celui qui a fait publier l'écrit. La responsabilité objective dans le fait matériel de la publication semble ainsi l'emporter sur la responsabilité subjective qui renvoie à la pensée de l'auteur. Cet équilibre présente l'avantage de préserver la liberté de conscience garantie par la Charte tout en exerçant un effet dissuasif sur les intermédiaires : éditeur, imprimeur, propriétaire ou gérant du journal. La part relative de ces deux formes de responsabilité varie du reste selon le support, presse ou livre.

L'attachement à la responsabilité objective est prépondérant dans la loi du 9 juin 1819 relative à la presse périodique, qui désigne comme responsable le propriétaire ou gérant du journal. Pour

Fauconnet, qui le prend comme exemple, cette substitution permanente du responsable secondaire, le gérant, aux rédacteurs qui commettent des délits de presse est un exemple de « fiction juridique » faisant exception dans le droit pénal laïque, qui n'autorise jamais la substitution de patients en principe[11]. Mais on peut soutenir au contraire que, dans la mesure où la responsabilité est attachée à la publication de l'écrit coupable, le gérant n'apparaît pas comme un responsable indirect. Dans les débats auxquels cette loi a donné lieu en différentes périodes, l'assimilation du journal à une entreprise publique justifie les garanties particulières qui lui sont demandées, notamment le cautionnement.

Au XVIIIe siècle, quand un auteur confiait directement son manuscrit à l'imprimeur, il était le responsable direct de la publication. Mais avec l'autonomisation de la fonction d'éditeur au début du XIXe siècle[12], c'est celui-ci qui devient le premier responsable, l'auteur n'étant, selon la loi, que son complice quand il n'a pas fait imprimer à son compte. Il y a une homologie entre la position de l'éditeur et celle du gérant de presse. Et pourtant, quand il ne s'agit pas de réimpressions d'ouvrages d'auteurs décédés ou de contrefaçons, l'auteur d'un ouvrage incriminé est, dans les procès, sanctionné le plus sévèrement, ce qui signifie qu'il est considéré, en pratique, comme le principal responsable du délit. La loi instaure ainsi une séparation entre le caractère public, d'intérêt général, de l'entreprise de presse, qui accentue la responsabilité objective, et le caractère privé, d'intérêt particulier, de l'entreprise éditoriale, qui accroît la responsabilité subjective.

En témoigne également le fait que, bien qu'il participe de la fabrication de l'objet du délit, l'imprimeur a été, sur une demande de Benjamin Constant, autre célèbre champion de la liberté de presse, exempté de toute responsabilité, à moins d'avoir agi sciemment, par la loi du 17 mai 1819 (article 24), alors que la loi anglaise le tient pour responsable. Dans leur cas, on passe donc d'une responsabilité subjective présumée à une simple responsabilité objective tant que la première n'est pas avérée. Le rapporteur de la loi auprès de la Chambre des pairs, le marquis de Lally-Tollandal, membre de l'Académie française, qui avait voté pour le maintien de la censure des journaux en décembre 1817 après avoir, quelques mois plus tôt, défendu le principe de la liberté de presse lors de la discussion à la Chambre, commente : « L'expérience apprendra encore […] si l'idée nouvelle de constituer tout imprimeur une machine brute, aussi matérielle, aussi impeccable que les caractères de fonte qu'il emploie, est plus ou moins honorable à la profession, plus ou moins propice à l'ordre[13]. »

Dans la plupart des procès de presse, les imprimeurs seront

effectivement acquittés[14].

Si elle n'est pas aussi importante qu'en Angleterre, la part que la loi de 1819 accorde à la responsabilité objective dans les délits de presse répond à des enjeux concrets. Tout en assurant la liberté de conscience et de commerce, elle entend dissuader les éditeurs de publier des écrits subversifs, et surtout donner à l'État les moyens de les poursuivre en cas d'infraction, en particulier lorsqu'il s'agit de rééditions d'auteurs décédés ou de traductions d'auteurs étrangers. La loi permet ainsi de contrôler, sinon d'endiguer, le flot de rééditions d'ouvrages « philosophiques » du XVIIIe siècle.

La faute à Voltaire et à Rousseau

Au XVIIIe siècle, la catégorie de livres « philosophiques » regroupait, dans les catalogues de la librairie clandestine, aussi bien les ouvrages de « philosophes » que les livres irréligieux et les romans licencieux, renvoyant avant tout à leur caractère illicite[15]. Un des auteurs qui fait le lien entre ces genres que nous avons pris l'habitude de distinguer est le marquis de Sade. Le 19 mai 1815, pendant les Cent-Jours, la cour de Paris le condamne pour outrage à la morale publique et religieuse et ordonne la destruction d'une série de réimpressions de ses œuvres : *Justine ou les Malheurs de la vertu*, livre publié pour la première fois en 1791, aussitôt détruit, et dont les réimpressions avaient été saisies par la police en 1797 et 1801 (il ne sera réimprimé qu'en 1952 par Jean-Jacques Pauvert, avec une préface de Georges Bataille, pour être à nouveau condamné) ; *Aline et Valcour ou le Roman philosophique* (1795) ; *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1797). S'y ajoute *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure* de Mirabeau (1786).

Les réimpressions représentent 45 % de la production de livres en 1817, sans doute favorisées par une loi votée discrètement le 28 février cette année-là pour garantir les auteurs et imprimeurs contre une saisie abusivement prolongée des ouvrages suspects. Ce pourcentage oscille entre 37 % et 48 % jusqu'en 1825 (pour une production en croissance continue qui varie entre 3 000 et 7 000 titres par an), avant de baisser progressivement pour tomber à 18 % en 1829[16]. Elles concernent en particulier les œuvres complètes d'auteurs classiques ou modernes tombées dans le domaine public.

D'abord encouragé par la législation libérale de 1819, le mouvement de réédition d'ouvrages licencieux du XVIIIe siècle va être l'objet d'une répression accrue suite au durcissement du dispositif légal au lendemain de l'assassinat du duc de Berry, sur lequel on reviendra, et à son application plus sévère sous les gouvernements de

Richelieu et de Villèle, qui marquent le retour de la droite au pouvoir. Le nombre de condamnations, qui était d'une dizaine par an au début de la Restauration, augmente après 1819, comme après toute loi libérale, mais surtout après 1821 : une quarantaine d'ouvrages sont condamnés en 1822 et en 1826[17]. C'est le cas, le 21 décembre 1822, des rééditions de *La Pucelle* de Voltaire et de *Félicia ou mes fredaines* d'André de Nerciat ; le 8 novembre de l'année suivante, c'est au tour des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos ; le 20 août 1824, de *La Religieuse* de Diderot ; le 31 mai 1826, de *Jacques le Fataliste* du même auteur ; et le 19 septembre 1826, de *Erotika Biblion* de Mirabeau. La plupart de ces titres seront maintes fois réimprimés et condamnés jusqu'en 1914. Ce qui ne les empêche nullement d'être disponibles dès la Restauration dans les cabinets de lecture, où ils sont très prisés[18].

À la différence des ouvrages licencieux, les entreprises de réédition des œuvres des « philosophes » bénéficient du nouveau régime de liberté de presse. Elles se multiplient sous la Restauration, à tel point que les *Œuvres complètes* de Voltaire et de Rousseau compteront parmi les *best-sellers* de l'époque[19].

L'édition de Kehl des *Œuvres complètes* de Voltaire avait été condamnée en 1785 par l'archevêque de Paris et un arrêt du Conseil du roi en avait ordonné la saisie. En 1814, il ne restait qu'environ 300 exemplaires de cette édition, qui se vendaient difficilement. Début 1817, Fain lance une édition de 26 volumes in-8° tirée à 1 600 exemplaires par l'imprimeur Desoër. Il est suivi de près par Poulet et Veuve Jeunhomme (44 volumes in-12, imprimés par Plancher), par Veuve Perronneau (56 volumes in-12), et par Crapelet (40 volumes in-8°, imprimés par Lefevre). La même année commencent de paraître chez Didot aîné une édition en 18 volumes in-8° des *Œuvres complètes* de Rousseau, et une autre en 8 volumes in-8° chez Belin. L'année suivante, Didot jeune en propose une en 18 volumes in-12, Veuve Perronneau en 22 volumes in-12, Crapelet en 20 volumes in-18. Les tirages varient entre 1 500 et 2 000 exemplaires[20].

Les lois de Serre de 1819 donnent une nouvelle impulsion à ces entreprises de réédition. Une trentaine d'éditions des *Œuvres complètes* de Voltaire et vingt-cinq de celles de Rousseau voient le jour jusqu'en 1830. Si la plupart d'entre elles sont destinées à un public cultivé et nanti, comme en témoignent leur format et leur prix élevé, certaines visent les nouveaux lecteurs de classes populaires. L'imprimeur Touquet propose par exemple deux éditions, l'une, destinée à la « grande et moyenne propriété », est tirée à 3 000 exemplaires, l'autre, baptisée « édition des chaumières », à 5 000.

À cela s'ajoutent les ouvrages détachés de ces deux auteurs,

notamment l'*Émile* et le *Contrat social*, ainsi que les œuvres d'autres philosophes du XVIIIe siècle, Diderot (deux rééditions de ses *Œuvres complètes* paraissent, l'une de 12 volumes in-8° chez Belin, l'autre de 20 volumes in-8° chez Brière, tirées respectivement à 1 200 et à 1 500 exemplaires), Helvétius, Raynal, Saint-Lambert, Condorcet, d'Holbach, Dupuis, Volney, Destutt de Tracy, Montesquieu, Marmontel, Fréret, Sieyès et Payne.

Ces rééditions cristallisent la réaction des opposants à la liberté de presse. Dans *Le Mémorial catholique*, périodique fondé par Lamennais, un article intitulé « De la propagation des livres irréligieux depuis la restauration » présente en 1826 un bilan chiffré des exemplaires en circulation des œuvres des « philosophes » du XVIIIe siècle comme preuve des conséquences néfastes du libéralisme[21]. L'article commence par évoquer le mémoire présenté au roi le 6 mai 1770 par les évêques de France, qui prédisaient que la « liberté effrénée de rendre publics les délires d'une imagination égarée » allait conduire à l'« anarchie[22] ». Prophétie de malheur à laquelle les événements ont donné raison. Les délibérations des assemblées révolutionnaires, les considérants de leurs décrets ont tous été portés au nom de la philosophie, justifiés par les maximes proclamées dans les livres irréligieux, explique l'auteur de l'article : « Marquées par le sceau de la philosophie, faites par ses disciples, les lois de la révolution sont donc toutes son ouvrage ; à elle seule appartient l'horreur qu'inspireront à jamais tous les crimes commis en vertu de cette législation barbare et athée[23]. »

Les écrits de Voltaire et de Rousseau sont à ses yeux la première cause du mouvement révolutionnaire. Et de citer à l'appui Louis XVI qui, en captivité, disait à la vue des portraits de Voltaire et de Rousseau : « Ces deux hommes ont perdu la France », ou encore Napoléon Bonaparte qui affirmait ne pas se sentir « assez fort pour gouverner un peuple qui lirait Voltaire et Rousseau[24] ». Les disciples de Voltaire ne désignaient-ils pas leur maître comme le premier auteur de la Révolution ? Or, le régime de liberté de presse permet la réimpression de ces œuvres et leur diffusion à un public plus large que jamais :

> Tous ces livres qu'on réimprime, non par centaines, mais par *millions* , renversèrent, il y a trente-cinq ans, la monarchie et la société ; que feront-ils aujourd'hui que leur action s'étend jusqu'aux dernières classes du peuple, aujourd'hui qu'un reste de foi, malheureusement trop languissante, est la seule barrière qui s'oppose aux progrès de l'impiété, favorisée par les lois, par les systèmes en vogue, par la faiblesse et la corruption[25] ?

À ceux-ci s'ajoutent les nouveaux titres de politique, de littérature, de science, la multitude des pamphlets qui « viennent en outre exciter les passions du moment et pousser les esprits dans toutes

les routes du désordre[26] ».

L'affirmation selon laquelle l'imprimé a joué un rôle déterminant dans le déclenchement des événements révolutionnaires repose sur un présupposé spiritualiste. C'est la raison pour laquelle ses adeptes et propagateurs les plus fervents se recrutent parmi ces champions de la philosophie idéaliste que sont les hommes d'Église et les penseurs catholiques. Mais cette conviction a de fortes chances de s'enraciner dans une société où, malgré les progrès de la déchristianisation[27], le matérialisme, bridé par l'entreprise contre-révolutionnaire et condamné par la loi de 1819 qui considère l'athéisme comme un crime contre la morale publique et religieuse, est très minoritaire. Elle suppose un principe de causalité allant des idées aux choses qui fonde une théorie du monde social bien exprimée par l'évêque d'Hermopolis en réponse à ceux qui nient la responsabilité de Voltaire et de Rousseau dans la Révolution :

> Toujours le simple bon sens répondra à leurs sophismes, qu'il n'y a pas d'effet sans cause dans le monde moral, pas plus que dans le monde physique ; que la ruine des empires n'est jamais un accident, et que les doctrines seules, en agitant l'esprit des peuples, ébranlent les sociétés, de même que les vents, en soulevant les flots, bouleversent les mers. Or, tout homme qui a réfléchi sur l'ascendant incroyable que Voltaire et Rousseau exercèrent sur leur siècle, verra dans les écrits de ces deux philosophes la première cause de ce mouvement général qui, en entraînant les peuples dans l'abîme de l'impiété, devoit les précipiter dans l'abîme des révolutions[28].

Cette certitude quant à la responsabilité directe et première des hommes de lettres dans la Révolution n'est pas apparue sous la Restauration. Proclamée par ses protagonistes qui se revendiquent de Voltaire et de Rousseau – « C'est aux livres que nous devons la Révolution française », décrète Marie-Joseph Chénier en 1793[29] –, elle a été relayée par leurs adversaires dans le cadre de l'entreprise de contre-révolution spirituelle, favorisée par le pouvoir dès 1800. Parmi les plus célèbres, Louis de Bonald et Joseph de Maistre ont accrédité l'idée que les gens de lettres, n'ayant pas de titre ni d'expérience pour gouverner, ont usurpé l'ascendant qu'ils avaient acquis dans la société et qu'ils en avaient abusé, la conduisant à sa destruction. Rares sont ceux qui, à l'image de Benjamin Constant, osent contester le présupposé d'une relation de cause à effet entre les idées philosophiques et les crimes commis pendant la Révolution : « […] parce que des assassins exécrables ont massacré des prêtres catholiques, on attribue ces meurtres à des opinions philosophiques que les meurtriers ne connaissaient même pas[30]. » La conviction que l'influence excessive des hommes de lettres au XVIIIe siècle était un signe de décadence est du reste partagée par des penseurs modérés comme François Guizot qui écrit en 1808 : « Il faut des maîtres au public ; ceux que leur rang désignait pour l'être n'en avaient plus la force ; il en trouva parmi les auteurs ; et, comme il a la manie de

vanter et d'encenser ceux qui le dirigent, il fit de l'état d'homme de lettres le premier état de l'ordre social[31]. »

Un observateur remarque en 1802 :

> Il s'est établi insensiblement parmi même des personnes éclairées, une sorte de préjugé contraire aux savants, aux littérateurs et généralement aux individus qui cultivent ou protègent avec zèle les sciences et les arts, comme s'ils n'avaient en vue que de troubler l'ordre public en excitant parmi les différentes classes de citoyens un esprit de fermentation contraire à la sûreté et au repos public[32].

Cette conviction fonde la conception contre-révolutionnaire des rapports entre les lettres et le pouvoir. La littérature ne doit pas outrepasser son rôle, qui est d'embellir la société. C'est ce rôle qu'elle jouait à l'âge classique, époque où elle a atteint la perfection. La valorisation du XVIIe siècle est un moyen de dénigrer le XVIIIe. Épanouie sous la monarchie catholique, la littérature a décliné au siècle suivant en même temps que la politique. Il s'ensuit que l'homme de lettres ne gagne rien à l'indépendance, il faut le maintenir dans un régime de censure. On comprend pourquoi l'adoption du régime de liberté de presse sous la Restauration allait donner à cette croyance une actualité et une force neuve.

Il y eut quelques tentatives pour contrer ces arguments, mais elles furent généralement vouées à l'échec. Ainsi, la seconde classe de l'Institut, qui correspondait à l'ancienne Académie française, proposa entre 1803 et 1805 comme sujet du concours de prose un « Tableau littéraire de la France du XVIIIe siècle » dont l'objectif était de disculper la philosophie des excès de la Révolution, et comme sujet du concours en vers « L'indépendance de l'homme de lettres ». Mais les précautions prises par les académiciens dans la présentation des sujets n'ayant pas suffi à les faire apparaître dénués de charge subversive, ils suscitèrent de vives attaques du camp contre-révolutionnaire, produisant l'effet inverse de celui recherché[33]. Comme on l'a vu plus haut, la philosophie, dont l'Université reprit le monopole, n'allait pourtant pas tarder à être dédouanée de toute responsabilité dans les événements révolutionnaires, au prix toutefois de l'exclusion des hommes de lettres français du XVIIIe siècle du canon de la discipline. Les écrivains héritèrent ainsi seuls du poids de cette responsabilité.

L'argument central des penseurs contre-révolutionnaires consistait à opposer, à la suite d'Edmond Burke et de Joseph de Maistre, l'abstraction et l'esprit de système qui caractérise la tournure d'esprit philosophique à l'expérience et à l'esprit de finesse nécessaires pour administrer la chose publique. Il sera repris par Tocqueville, qui a légué à la postérité la formulation la plus synthétique de cette croyance dans *L'Ancien Régime et la Révolution*. Or, il est significatif qu'il parle de gens de lettres et d'écrivains et non de philosophes : « La condition même de ces écrivains les préparait à goûter les théories

générales et abstraites en matière de gouvernement et à s'y confier aveuglément. Dans l'éloignement presque infini où ils vivaient de la pratique, aucune expérience ne venait tempérer les ardeurs de leur naturel. »

Et, plus loin :

> Quand on étudie l'histoire de notre révolution, on voit qu'elle a été menée précisément dans le même esprit qui a fait écrire tant de livres abstraits sur le gouvernement. Même attrait pour les théories générales, les systèmes complets de législation et l'exacte symétrie dans les lois ; même mépris des fais existants ; même confiance dans la théorie ; même goût de l'original, de l'ingénieux et du nouveau dans les institutions ; même envie de refaire à la fois la Constitution tout entière suivant les règles de la logique et d'après un plan unique, au lieu de chercher à l'amender dans ses parties. Effrayant spectacle ! car ce qui est qualité dans l'écrivain est parfois vice dans l'homme d'État, et les mêmes choses qui souvent ont fait faire de beaux livres peuvent mener à des grandes révolutions[34].

Un autre argument solidement ancré dans les représentations de l'époque faisait de l'impiété une des causes majeures de la Révolution. Les hommes de lettres qui avaient propagé les doctrines irréligieuses et prêché le déisme, l'athéisme et le matérialisme, étaient tenus pour les premiers responsables de la déchristianisation. Cet argument était formulé et diffusé par les idéologues de la droite ultra, à la suite de Louis de Bonald et de Chateaubriand notamment, et par les hommes d'Église, premiers adversaires des « philosophes » du XVIIIe siècle qui les concurrençaient directement sur leur propre terrain, celui de la morale, et contestaient leur monopole du pouvoir spirituel. Il est mobilisé en réaction à l'adoption du régime de liberté de presse, les rééditions des œuvres de Voltaire et de Rousseau servant d'illustration au danger très concret qu'il représente.

Ce libéralisme ne sert, selon les porte-parole de l'Église, que les intérêts du commerce de la librairie. La diffusion sans précédent des œuvres de Voltaire et de Rousseau apparaît comme le résultat direct du capitalisme d'édition, qui prend son essor à cette époque avec l'élargissement du public des lecteurs à la faveur de l'alphabétisation (le nombre de Français sachant lire passe de 7 à 12 millions entre 1780 et 1830) et l'amélioration des techniques d'impression ainsi que des méthodes commerciales (publicité, système de la « commission[35] »). Cette évolution accompagne la transformation des habitudes de lecture d'une forme « intensive » à une forme « extensive[36] ».

Le combat catholique contre les « mauvais livres »

Dès le XVIIIe siècle, l'Église a élaboré un discours contre les « mauvaises lectures » qu'elle ne cessera d'étoffer au cours du XIXe.

Mais ses porte-parole sont également les premiers à comprendre la puissance de ce moyen de propagation des idées et la nécessité d'orienter le choix des lecteurs face à une offre de plus en plus diversifiée : parallèlement à la mise en place d'un réseau de bibliothèques chrétiennes, une « Société catholique des bons livres » est créée en 1824, qui compte 75 000 souscripteurs et distribue 800 000 volumes à la fin 1826 tandis que l'édition catholique se développe à partir de cette date[37]. Aucun des moyens de propagande ne sera désormais négligé : presse quotidienne, hebdomadaire, mensuelle, maisons d'édition, collections, souscriptions, etc.

L'historien Martyn Lyons a révélé les pratiques d'autodafés des « mauvais livres » dans le cadre des missions catholiques entre 1817 et 1823. Les œuvres de Voltaire et de Rousseau étaient particulièrement visées[38]. C'est en 1817 également que les vicaires généraux du diocèse de Paris publient un mandement condamnant les œuvres philosophiques. Après l'adoption des lois de Serre, la hiérarchie catholique élabore un discours général sur la question des mauvais livres et de l'abus de la liberté de presse.

En 1821, deux instructions pastorales donnent le ton. L'une, prononcée le 28 août par Mgr Boulogne, ancien évêque de Troyes, est intitulée « Des abus de la liberté de presse ou considérations sur la propagation des mauvais livres » et centrée sur les rééditions des œuvres complètes de Voltaire et de Rousseau, livres « impies, blasphématoires, séditieux et sacrilèges » contre lesquels il renouvelle la censure émise en 1782 et 1785 par le clergé de France et par les deux archevêques de Paris, défendant qu'ils soient imprimés et colportés[39]. L'autre, intitulée « Discours sur les livres irréligieux », est un extrait des conférences qu'a tenues à l'église Saint-Sulpice Mgr Frayssinous, évêque d'Hermopolis, premier aumônier du roi, nommé cette année-là grand maître de l'Université, avant de devenir ministre des Affaires ecclésiastiques et de l'Instruction publique en 1824. Pour la première fois sont attaquées dans un discours particulier « les productions littéraires de l'impiété moderne[40] ».

Cette offensive organisée a un caractère inaugural, qui s'explique par l'adoption des lois de Serre. La Charte de 1814, tout en redonnant à la religion catholique le statut de religion d'État, consacrait en son article 5 la liberté de culte proclamée par la Constitution de 1791 et maintenue sous l'Empire. Associé à l'article 8 reconnaissant aux Français le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions, l'article 5 supposait la liberté de la discussion religieuse, c'est-à-dire des cultes et des dogmes, sans qu'aucun bénéficie d'une protection spéciale de la loi. C'est cette interprétation qui prévalut dans le projet de loi libéral élaboré par Hercule de Serre et dans les débats parlementaires auxquels il donna lieu (voir chapitre 2). Ils opposèrent

la mouvance libérale qui, sans remettre en cause la morale religieuse elle-même, voulait garantir les conditions de la libre discussion entre religions et le principe de tolérance en empêchant l'une d'elles d'opprimer les autres, au clergé et aux ultras résolus à enrayer les progrès de l'athéisme en fondant l'ordre temporel sur la religion.

La victoire de la droite aux élections de 1820 et la nomination de Villèle comme président du Conseil à la fin de l'année 1821 permit à l'Église de regagner une partie du terrain perdu. L'outrage à la religion de l'État et aux cultes reconnus compte parmi les nouveaux délits créés par la loi du 25 mars 1822, auprès de l'attaque contre le droit héréditaire, qui répond aux manœuvres orléanistes, et du délit de tendance, dont la définition vague autorise à punir les opinions hostiles au gouvernement. Cette loi retire au jury la compétence des délits de presse pour les confier aux tribunaux de police correctionnelle et impose l'autorisation préalable pour les journaux, remettant ainsi en cause les principaux acquis des lois de Serre en matière de liberté d'expression. À ces restrictions qui permettent au gouvernement d'étouffer la presse libérale s'ajoute une stratégie qui consiste à acheter les actions des journaux de l'opposition afin d'en modifier progressivement la ligne[41]. Seuls les grands journaux indépendants comme *Le Constitutionnel* et le *Journal des débats* s'en sortent. C'est en vertu des articles 1 et 6 de cette loi que *Le Vicaire des Ardennes* de Balzac fut dénoncé dans une note adressée au procureur du roi, le 22 novembre 1822, à la suite de quoi fut ordonnée la saisie de l'ouvrage, accusé d'offenser les mœurs, la religion et ses ministres[42]. Cette année-là, le Panthéon fut rendu au culte, et les dépouilles de Voltaire et de Rousseau, qui y avaient été déposées respectivement en 1791 et 1794, en furent retirées.

En 1824, l'accession de Charles X au pouvoir scelle l'alliance du trône et de l'autel. Son règne est marqué par un retour à l'ordre patriarcal, notamment avec le rétablissement du droit d'aînesse, et à la religion, qui reconquiert du terrain sur tous les fronts : autorisation des congrégations, vote d'une loi sur les sacrilèges qui crée un crime spécial et punit de mort, du supplice des parricides ou de travaux forcés les actes de profanation commis publiquement[43]. L'éducation, devenue monopole d'État depuis la Révolution, devait être progressivement reconquise sous la Restauration. Une ordonnance de 1816 avait confié l'éducation primaire au clergé. Restait l'enseignement secondaire, dont se chargea le nouveau ministre de l'Instruction publique Mgr Frayssinous, avec la création de collèges tenus par le clergé et la nomination des prêtres comme professeurs[44].

Ce retour à la religion, incarné par la cérémonie du sacre de Charles X le 29 mai 1825, déclenche une violente campagne anticléricale, qui ne néglige aucun moyen : caricatures, chansons,

poèmes satiriques, pamphlets, théâtre, journaux, propos de café, manifestations publiques[45]. Les jésuites, l'ultramontanisme, les mœurs du clergé, son influence présumée sur le gouvernement (mythe de « la Congrégation » ou du parti-prêtre) en sont les thèmes de prédilection. Les chansons de Béranger sur le sacre de Charles X et sur les jésuites, qui feront l'objet de poursuites, participent de cette campagne. Des étudiants organisent des chahuts dans les églises. Des représentations de *Tartuffe* sont l'occasion de manifestations antireligieuses.

En 1825, les œuvres de Voltaire et du marquis de Sade sont mises à l'Index en même temps que des romans érotiques comme *Amélie ou les Écarts de ma jeunesse* (Denut, 1798) et ceux de Mme Guyot. À la fin 1825, le gouvernement défère à la Cour royale *Le Constitutionnel* et *Le Courrier français* pour atteinte à la religion de l'État. Leur acquittement avec considérants, qui constitue un camouflet pour le gouvernement, montre que le rapport de force bascule dans la société au profit des libéraux. Vers 1826, la presse libérale compte 43 000 abonnés, contre 14 000 pour la presse de gouvernement et 6 000 pour celle de la contre-opposition de droite. Cette campagne explique l'offensive redoublée de l'Église à partir de 1825. À la fin 1826, au moment de l'élaboration d'un nouveau projet de loi durcissant les conditions de publication, elle atteint son point culminant. La campagne contre l'abus de liberté de presse est relayée par les évêques de Chartres, de Strasbourg, de Meaux, de Belley, de Besançon. Dans la bulle du pape portant extension du Jubilé universel, Léon XII met en garde contre les « faux prophètes » et donne à ses émissaires la consigne suivante :

> Afin de pouvoir conduire sagement et avec fruit le troupeau de Dieu qui vous est échu, détournez-le d'abord des pâturages empoisonnés que la perfidie lui offre de tous côtés pour le perdre ; découvrez-lui les pièges cachés çà et là, et fortifiez-le par de saints et utiles conseils contre cet affreux amas de tant d'erreurs, et contre les maximes impies de tant d'hommes pervers[46].

Le projet de loi sur la presse présenté le 29 décembre 1826 à la Chambre des députés par le garde des Sceaux Peyronnet, dite « loi de justice et d'amour », entend durcir les conditions et aggraver les pénalités. Il donne lieu à un intense débat pour ou contre la liberté de presse. Ce projet, qui vise non seulement les journaux mais aussi les pamphlets et brochures, exige le dépôt de tout écrit non périodique à la direction de la librairie cinq jours au moins avant sa sortie de l'imprimerie, de sorte que la police puisse le faire saisir s'il lui paraît subversif. Par ailleurs, il prévoit d'imposer les écrits de moins de cinq feuilles d'impression, qu'on jugerait les plus dangereux, d'un droit de timbre de 1 franc pour la première feuille, puis de 10 centimes pour chacune des suivantes. Les infractions à ces dispositions sont sévèrement punies, la moindre irrégularité entraînant une amende de 3 000 francs et la suppression intégrale de l'édition. Pour les

périodiques, le droit de timbre est de 10 centimes par feuille de 30 centimètres carrés, à quoi s'ajoute 1 centime pour chaque décimètre carré en plus. Le nom des propriétaires doit être déclaré préalablement et imprimé en tête de chaque exemplaire, ils ne peuvent être plus de cinq associés, ils sont directement visés par les poursuites, le gérant ne pouvant plus servir de protection.

Le projet suscite une violente opposition à gauche comme à droite. « Autant vaudrait proposer un article unique qui dirait : l'imprimerie est supprimée en France au profit de la Belgique ! » s'exclame Casimir Périer. Lamennais dénonce un « monument unique d'hypocrisie et de tyrannie », tandis que Chateaubriand parle de « loi vandale[47] ». L'Académie française vote une adresse de protestation au roi sur la proposition de Charles Lacretelle et de Joseph Michaud, qui sera démis en conséquence de sa charge de lecteur du roi. Une pétition des imprimeurs et libraires de Paris prophétise la ruine des entreprises d'édition.

Une version considérablement amendée de ce projet de loi est discutée à la Chambre des députés du 13 février au 12 mars, en une séance mémorable où les arguments pour ou contre la liberté de presse sont exposés par 46 orateurs de l'opposition, parmi lesquels Royer-Collard et Benjamin Constant, et 32 défenseurs du gouvernement. Tandis que les partisans du projet agitent le spectre de la révolution qui menace de ressurgir si l'on ne restreint pas la liberté de presse, ses opposants, sans manquer de rappeler que c'est sous le régime de censure que se sont propagées les idées révolutionnaires, brandissent les principes de la liberté d'expression, de la vérité, des Lumières, et font valoir le rôle de la presse dans les progrès de l'esprit humain, la civilisation, l'instruction du peuple, la gloire littéraire de la France. Des voix s'élèvent contre l'esprit d'une loi rédigée dans la « haine de la vérité, l'horreur de toute lumière », qui déclare « la guerre à la civilisation et à l'intelligence », opprime les lettres et la science[48]. Faut-il, se demande Jean-Nicolas Raudot, le député de l'Yonne, qui siège à droite de la Chambre, que « des ouvrages, qui seront à jamais la gloire littéraire de la France, puissent être flétris, par cette prétendue répression, d'une mutilation honteuse ou même d'une suppression totale », alors qu'ils ne sont ni « impies » ni « obscènes », alors que ce sont d'« excellents ouvrages que l'Europe nous envie et dont la réimpression deviendra peut-être bientôt impossible parce qu'il s'y rencontrera quelques pages répréhensibles ou qui seront de nature à contrarier les passions du moment » ? Et le député de proposer un article spécial qui mette « en sûreté notre gloire littéraire contre les accès d'un zèle mal dirigé qui peut quelque jour, en vertu de je ne sais quelle loi, mutiler ou proscrire ces chefs-d'œuvre que l'univers entier admire, et qui n'ont jamais été l'objet d'aucune

poursuite judiciaire[49] ».

La loi fut néanmoins votée par 233 voix contre 134. Mais la Chambre des pairs nomma une commission hostile qui l'amenda à tel point que le gouvernement dut la retirer. Deux jours après la fin de la session parlementaire, le 24 juin 1827, la censure fut rétablie par ordonnance royale. Louis de Bonald, nommé président du Conseil de surveillance de presse, justifia cette décision en disant : « La censure est un établissement sanitaire fait pour préserver la société de la contagion des fausses doctrines, tout semblable à celui qui éloigne de la peste[50]. » Tandis que Chateaubriand rassemblait l'opposition libérale et la contre-opposition de droite dans une Société des amis de la liberté de la presse, le ministère de l'Intérieur renforça le dispositif de contrôle : une division fut créée pour contrôler les nouvelles publications.

C'est un tout autre projet, inspiré des vœux exprimés par des membres de l'opposition lors de la discussion du projet Peyronnet, qui est adopté le 18 juillet 1828. Il supprime trois des principaux instruments de contrôle de la loi de 1822, à savoir la faculté de rétablir la censure dans l'intervalle des sessions parlementaires, la nécessité de l'autorisation préalable, remplacée par une simple déclaration, et le procès de tendance. Mais ces concessions sont contrebalancées par d'autres dispositions restrictives : l'obligation de choisir un gérant responsable parmi les propriétaires du journal, l'extension du cautionnement, dont le taux est par ailleurs fortement augmenté, aux journaux littéraires, l'augmentation des amendes, le maintien de la compétence des tribunaux de police correctionnelle pour les délits de presse, le droit de suspendre pour trois mois les périodiques coupables de récidive. Vivement combattu par l'extrême droite et par l'extrême gauche (en particulier Benjamin Constant), le projet est adopté par la Chambre des pairs, grâce à une intervention de Chateaubriand, moyennant quelques amendements diminuant le montant du cautionnement et des amendes[51].

Nommé chef de la nouvelle division au ministère de l'Intérieur, l'abbé Jean Mutin procède à des analyses des livres nouveaux qui serviront de base aux poursuites judiciaires. Ces travaux ont pour but de suppléer à l'incurie ou à la modération de certains membres du parquet : les condamnations tombent en effet, en 1827 et 1828, à une douzaine de livres par an, et à six en 1829. Comme l'explique Fernand Drujon, auteur d'un catalogue de livres censurés,

> lorsqu'elle ne pouvait provoquer l'envoi d'un écrit au Parquet, la censure cherchait à en atténuer l'influence, soit en le faisant supprimer par mesure administrative, ce qui dut d'ailleurs être fort rare, soit, ce qui fut beaucoup plus fréquent, en empêchant qu'il fût annoncé en librairie ou par la voie de la presse périodique, soit même en défendant absolument sa mise en vente[52].

Les fiches de l'abbé Mutin furent rendues publiques après la révolution de 1830 par *La Gazette littéraire*, qui les publia en feuilleton dans sa rubrique « Bibliothèque historique » comme des documents sur la répression contre la liberté d'expression sous la Restauration[53]. Une de ses fiches est consacrée aux rééditions des *Œuvres complètes* du « patriarche de l'incrédulité moderne », Voltaire, en petit format et bon marché chez Lachevadière (in-18) et chez Baudouin (in-32), et s'appuie très largement sur l'article du *Mémorial catholique* ainsi que sur les instructions pastorales des évêques. Il y exhortait les magistrats à mettre un terme à la propagation incontrôlée des écrits du « principal auteur » de la Révolution, en leur rappelant « qu'un écrit de Voltaire est cent fois plus dangereux que tout autre écrit, que Voltaire est et sera toujours l'écrivain le plus corrupteur, parce qu'il est et sera toujours l'écrivain le plus populaire, le plus moqueur et le plus spirituel[54] ». Mais l'édition in-32, annoncée dans *Le Constitutionnel* du 29 septembre, n'étant pas encore parue, les poursuites ne pouvaient être engagées.

Les *Œuvres choisies* du poète érotique Parny (1753-1814[55]), bien que purgées des poèmes prohibés sous le gouvernement impérial, « La guerre des dieux » et « Le portefeuille volé », apparaissaient également au censeur comme « des œuvres corruptrices », *a fortiori* pour les jeunes lecteurs, qu'elle visait par le format in-32 et le bas prix de la nouvelle édition. Il déplorait de n'y pas trouver une pièce qui soit « pour l'amour pudique. C'est toujours le vice que chante le poète, le vice uniquement et par exclusion de l'amour légitime ». Mais, était-il contraint de reconnaître, poursuivre comme licencieuses et immorales ces pièces « consacrées par la sanction du temps » passerait pour un « excès d'intolérance et d'obscurantisme[56] ».

Les autres fiches retrouvées prenaient principalement pour cible des titres d'auteurs contemporains. Il s'agissait pour la plupart d'écrits politiques camouflés en ouvrages historiques, comme l'*Histoire de la contre-révolution en Angleterre* d'Armand Carrel, qui traitait en fait de la Restauration en France, d'analyses comme l'*Examen du projet de loi sur la presse* d'Évariste Dumoulin, de libelles et de pamphlets, de Cauchois-Lemaire et de Salvandy notamment. Certaines comédies étaient également visées, comme *Les Soirées de Neuilly* de Fongeray, et certaines satires aussi, comme les *Scènes contemporaines* de la vicomtesse de Chamilly.

Publiée chez Bossange, l'œuvre d'Antoine-Vincent Arnault, auteur dramatique et poète officiel de l'Empire, exclu de l'Académie française, banni et exilé en 1816, suscitait également l'indignation du censeur, en particulier les articles concernant la religion. « Ce n'est pas un incrédule indifférent que M. Arnault ; c'est un incrédule ennemi. Tantôt il tourne en dérision, tantôt il attaque avec fureur des dogmes

et des institutions de la religion de l'État », expliquait-il, pour conclure au « très mauvais esprit de l'auteur[57] ». Doutant qu'on puisse le poursuivre avec succès « dans les temps où nous sommes », il transmit tout de même la fiche au procureur du roi.

L'abbé s'en prenait enfin à Béranger, dont le cinquième volume de chansons venait de paraître à Bruxelles dans deux éditions in-32. Les deux volumes contenaient les dix mêmes chansons : « Le Bon Dieu », « Les chantres de paroisse », « Les missionnaires », « Les capucins », « Le *Deo Gratias* d'un épicurien », « La descente aux enfers », « La messe du Saint-Esprit », « L'accouchement », « Les mœurs », « Le mandement des vicaires généraux de Paris ». Le censeur affirmait n'avoir « rien lu de plus audacieux », « le dernier degré de la licence irréligieuse, immorale et séditieuse ». Il rangeait ces chansons en deux classes : « Les unes ne conviennent qu'à des lieux de débauche ; les autres qu'à des réunions de conjurés au moment où ils s'arment du poignard de la révolte[58]. » Publié à Bruxelles, l'ouvrage pouvait être saisi mais non poursuivi. De fait, les six premières de ces chansons avaient déjà valu un procès à leur auteur quelques années plus tôt.

Aux armes, chansonniers !

La trajectoire de Pierre-Jean de Béranger, né en 1780, est révélatrice des mutations que la Révolution et l'Empire ont fait subir au monde des lettres. Que ce fils du « peuple », autodidacte, accède au statut officiel de « poète national[59] » à la fin de ses jours témoigne du succès du mouvement de formation des cultures nationales porté partout en Europe par les classes moyennes contre l'aristocratie cosmopolite dès la fin du XVIIIe siècle[60]. Béranger réalise une ascension sociale qui ne se traduit pas par l'accès à une position sociale élevée, mais par la notoriété ou, dans les termes de l'époque, la gloire.

Son autobiographie est une reconstruction idéalisée du parcours d'un poète issu du peuple et dont l'ethos se définit point par point en opposition à l'habitus des anciennes élites lettrées : face à la culture classique de l'« honnête homme », qui lui fait défaut, face au cosmopolitisme de l'aristocratie littéraire qu'incarne à ses yeux la figure de Voltaire, face à la versatilité des littérateurs asservis au pouvoir, il revendique, faisant de nécessité vertu, les qualités de modestie, de désintéressement, de sincérité et de constance dans ses opinions républicaines comme dans sa foi patriotique, qui lui tiennent lieu de capital symbolique. Cette antinomie se traduit également dans ses choix esthétiques : au moment où le mouvement romantique est en train de se former en France, l'admirateur de Chateaubriand qu'il est resté oppose le génie de l'invention, moderne et français, à l'imitation

des Anciens, au classicisme et au latin. Le cas de Béranger, « poète éminent », « poète national » ne sachant pas le latin, sera cité en exemple par François Arago à la séance de la Chambre des députés du 23 mars 1837 lors d'un débat sur l'enseignement secondaire[61].

Non pas qu'il n'ait jamais caressé secrètement l'espoir d'appartenir à cette haute société dont son père, fils d'aubergiste, lui-même successivement teneur de livres chez un épicier, puis spéculateur financier pour le compte des royalistes, mais qui arborait une particule à son nom, prétendait descendre. Il affirme ne l'avoir gardée que pour se démarquer d'un autre Béranger, écrivain lui aussi. Lorsque à la Restauration, ses amis libéraux lui demandèrent de la supprimer, il dit n'avoir pas éprouvé le besoin de démontrer ses principes républicains par ce moyen. « J'ai eu de mon père, pour toute succession, une généalogie armoriée, à laquelle il ne manque que des pièces justificatives, l'exactitude historique et les vraisemblances morales », ironise-t-il dans son autobiographie[62]. Mais les genres nobles, auxquels il s'essaie avant de trouver sa voie dans la chanson, à savoir l'ode, le dithyrambe, l'épopée, l'églogue, l'idylle, la tragédie, la comédie, témoignent également de ses ambitions[63], dont la réalisation est sans doute vite apparue improbable au jeune homme que la séparation précoce de ses parents et le ballottement entre divers membres de sa famille a privé d'une éducation ordonnée.

Certes, l'auteur du « Dieu des bonnes gens » n'est pas entièrement dépourvu de capital culturel. Ses grands-parents maternels, issus d'une dynastie d'artisans parisiens, lui ont transmis le goût de la lecture. Le grand-père, tailleur, commentait à haute voix les ouvrages de Raynal, la grand-mère, bien que pratiquante, lisait des romans de Prévost et de Voltaire. Sa mère, modiste, le conduisait aux théâtres du boulevard. Du côté paternel, sa tante, aubergiste républicaine, croyante et patriote, chez qui il est envoyé à neuf ans, lui apprend à lire dans Fénelon, Racine et Voltaire. Un maître d'école lui enseigne le latin, mais il n'arrive pas à le retenir par cœur et dit sa première communion en français. Suivant l'enseignement de Rousseau, Béranger veut apprendre un métier, mais un accident affecte sa vue et le détourne de l'horlogerie. Après avoir essayé l'orfèvrerie, il est saute-ruisseau chez un notaire devenu juge de paix, disciple de Rousseau, qui l'introduit dans les milieux révolutionnaires où il découvre les chants républicains. Son goût pour la chanson est né d'autant plus naturellement à cette époque que dans sa famille, se souvient-il, tout le monde chantait. À douze ans, il entre dans l'imprimerie Laisney où il passe deux ans comme typographe et où le fils du patron l'initie aux règles de la versification sans parvenir à lui faire entendre l'orthographe. Contrarié par ses opinions républicaines, son père, royaliste, le rappelle auprès de lui à Paris et l'introduit dans le monde

de la Bourse – qui le laisse ruiné en 1798. Dégoûté de la spéculation financière, regrettant son métier d'imprimeur, Béranger entame alors une vie d'ascète, et s'adonne plus sérieusement à sa passion de la poésie tout en s'occupant du cabinet de lecture que son père a acquis. Jusque-là, Béranger n'accède donc à la vie culturelle que par le biais de la fabrication et de la diffusion, c'est-à-dire par ses aspects matériels.

Son entrée dans le monde des lettres va s'opérer, conformément à l'ancien modèle, sous les auspices d'un protecteur qui n'est autre que le sénateur Lucien Bonaparte, frère du premier consul, dont le poète en herbe a applaudi l'arrivée au pouvoir. La suppression des ordres, les acquis de l'égalitarisme républicain et la promotion des nouvelles élites contribuent en effet, sous le Consulat et l'Empire, au décloisonnement et à une plus grande interpénétration des milieux sociaux. Le projet révolutionnaire d'unification de la culture nationale, poursuivi sous l'Empire, passe avant tout par la langue française, qui doit devenir la langue de tous les Français, ce qu'elle est encore très loin d'être. S'il réprime sans vergogne les opposants, allant jusqu'à enfermer à Charenton, dans une maison de fous, le poète Théodore Desorgues qui a osé faire rimer « Napoléon » avec « caméléon », le gouvernement impérial n'est pas avare de gratifications pour ses chantres, des académiciens aux chansonniers du Caveau[64]. Ancien ministre de l'Intérieur, qui avait été, dans ce cadre, chargé de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Lucien Bonaparte passait pour le protecteur des lettres et des arts.

« Ce ne fut pas la fortune qui m'apparut d'abord, mais la gloire », se souvient le poète, se montrant fidèle à l'ethos ascétique et désintéressé qu'il s'est modelé[65]. L'écart entre ses aspirations initiales et ses chances objectives de les réaliser se révèle cependant dans la difficulté qu'il éprouve à avouer à son protecteur qu'il est dépourvu de culture classique : « Jamais il ne m'avait tant coûté de dire que je n'avais pas le latin, cette langue dont je croyais, avec tout le monde alors, qu'on ne pouvait se passer pour bien écrire en français[66]. » C'est l'époque où, voulant offrir à Lucien des poésies pastorales, il dit s'être aperçu que l'ode, genre « aristocratique », n'était pas adaptée à l'esprit français[67]. Son protecteur lui reprochera d'avoir abandonné les genres élevés pour la chanson. Sous l'influence du *Génie du christianisme*, le jeune Béranger tente alors un retour au catholicisme. Celui-ci sera sans lendemain, mais il restera spiritualiste et se dira déiste. Après deux ans passés dans les bureaux du peintre Landon, où il parfait son éducation esthétique en rédigeant des commentaires d'œuvres pour les *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*, il obtient, en 1809, un emploi d'expéditionnaire dans les bureaux de la formation de l'Université impériale, grâce à un haut dignitaire des lettres, le

poète Arnault, proche de Lucien Bonaparte et chef de la division de l'instruction publique au ministère de l'Intérieur. Ce poste lui ouvre les portes du monde littéraire.

Mais si son protecteur l'a introduit dans le monde et lui a garanti une partie de ses moyens de subsistance (il lui reverse son traitement comme membre de l'Institut), ses chansons vont lui acquérir une popularité qui lui assure une indépendance vis-à-vis du pouvoir en place, suivant une évolution révélatrice de la transition des anciennes aux nouvelles règles du jeu littéraire. L'année 1813 marque le début de sa réputation. C'est tout d'abord dans le genre codifié de la chanson épicurienne que Béranger se fait connaître. Des copies manuscrites de certaines de ses chansons circulent alors, dont quelques-unes seulement sont imprimées de façon isolée dans *L'Épicurien français*. Il y a parmi elles des « refrains égrillards », dont il prend soin de préciser qu'ils ne peignent pas ses propres mœurs ni celles des amis auxquels ils sont destinés, distinguant ainsi la morale de l'œuvre de la morale de l'auteur – qui doit se conformer à l'image d'intégrité et d'ascétisme sur laquelle il a construit son capital symbolique –, mais non sans opposer la saine et franche gaieté populaire, qui s'autorise quelques licences verbales, à l'hypocrisie de la haute société en la matière[68]. Il y a aussi quelques chansons à tonalité plus politique, comme « Le sénateur », « Les gueux », et surtout « Le roi d'Yvetot », critique modérée du gouvernement impérial, dont la police recherche l'auteur, mais celles-ci restent isolées dans ses premières compositions.

Béranger est alors introduit dans une société de chansonniers et de littérateurs appelée le Caveau qui l'élit à l'unanimité parmi ses membres, et d'où sa réputation de chansonnier va se répandre dans la capitale et dans toute la France. Il s'en éloigne à la fin de l'Empire et des Cent-Jours, qui divisent le groupe, écœuré par le revirement royaliste et antipatriotique qui blesse ses sentiments républicains. Bien que critique du despotisme napoléonien qui a bridé la liberté d'expression, il voit d'un très mauvais œil le rétablissement de la royauté :

> Bien moins homme de doctrines qu'homme d'instinct et de sentiment, je suis de nature républicaine. Je donnai des larmes à la République, non de ces larmes écrites, avec points d'exclamation, comme les poëtes en prodiguent tant, mais de celles qu'une âme qui respire l'indépendance ne verse que trop réellement sur les plaies faites à la patrie et à la liberté[69].

Il a décliné les offres que lui ont faites, avant même la chute de l'Empire, les légitimistes, qui avaient cru déceler dans « Le roi d'Yvetot » la voix d'un opposant au régime impérial, ainsi que les récompenses qu'ils lui ont fait miroiter : « Qu'ils nous donnent la liberté en échange de la gloire, qu'ils rendent la France heureuse, et je les chanterai gratuitement », aurait-il répondu[70].

Dans l'autobiographie de Béranger, cette réplique fait écho à une chanson qui courut contre le président du Caveau, le royaliste Désaugiers, quand Louis XVIII lui fit don d'une soupière d'argent – et qu'il a mentionnée un peu avant. Il est significatif qu'on lui ait attribué, même si c'est à tort, cette chanson due à Armand Gouffé, semble-t-il. En voici le deuxième couplet :

> D'où te vient cette écuelle d'argent,
> D'où te vient cette écuelle ?
> Chez le czar ou chez le régent
> As-tu fait le polichinelle ?

La chanson est révélatrice des transformations du rapport entre les écrivains et le pouvoir : raillant le poète de cour, qui fait le « polichinelle » chez les souverains en échange de sa pitance, elle marque la revendication d'une autonomie par rapport aux puissants de l'heure.

L'autobiographie de Béranger présente un modèle alternatif de relation entre un écrivain et son prince, dont il se réclame lui-même, et qu'il explicite à travers l'exemple de Benjamin Constant, contrepoint au précédent. Se trouvant dans le dénuement à la fin de sa vie, celui-ci a accepté le secours que lui offrait Louis-Philippe en lui précisant toutefois que « l'amour de la liberté doit passer avant la reconnaissance et qu'[il] ser[a] toujours le premier à signaler les fautes de [son] gouvernement », ce à quoi le roi répondit qu'il l'entendait ainsi[71]. Désormais, la critique du pouvoir et de la société fait donc partie de l'éthique professionnelle de l'écrivain qui se respecte, et celui qui se prive de ce droit conquis de haute lutte n'est qu'un vil amuseur. C'est cette éthique professionnelle, héritée des Lumières, et que la Révolution a reconnue comme fondée sur un droit naturel, que les libéraux vont opposer à la conception contre-révolutionnaire du rôle ornemental de l'homme de lettres dans la société.

Le régime de liberté de presse leur en donne les moyens. Dénouant le bâillon dans lequel les avait tenus le gouvernement impérial, il entraîne une politisation de la vie littéraire sous la Restauration. Mais pour les écrivains, il ne s'agit pas tant d'accéder au pouvoir que de défendre librement la cause qui est la leur par le discours, écrit ou oral, à l'Assemblée, dans la presse, dans les clubs et réunions. Les idées politiques peuvent revêtir tous les genres, de l'histoire à la poésie en passant par la comédie, la satire et le pamphlet.

En 1814, au moment où la Charte va être proclamée, Béranger a composé une chanson contre la censure. Pendant les Cent-Jours, il a refusé une place de censeur dans *Le Journal général* (devenu *Le Courrier français*) – position qui lui aurait assuré un revenu

confortable. Sous la Restauration, il déclinera les propositions qui lui sont faites d'écrire pour les journaux, malgré ses besoins d'argent. Mais ceux-ci le poussent à publier un premier recueil de ses chansons, qui paraît à la fin 1815 à 2 500 exemplaires, sous le titre *Chansons morales et autres*. S'il se targue à bon droit d'être le seul poète à s'être passé de l'imprimerie moderne pour obtenir une réputation populaire, l'édition de ses recueils de chansons lui confère une respectabilité et lui assure un nouveau public, plus varié. Bien que la veine épicurienne traditionnelle y prédomine encore, on y voit poindre la morale humanitaire qui va le distinguer[72].

Bien accueilli, bénéficiant de la bienveillance de Louis XVIII, amateur de chansons par tradition d'Ancien Régime, et qui aurait dit : « Il faut pardonner bien des choses à l'auteur du "Roi d'Yvetot[73]" », le volume ne remet pas en cause sa position à l'Université, mais lui vaut un avertissement de son ministre, lequel lui notifie que s'il en fait imprimer d'autres, on le considérera comme démissionnaire de son emploi. Cette position est fragilisée plus encore avec le bannissement en janvier 1816 d'Arnault, à qui il la doit, et auquel il rend hommage la veille de son départ en exil en lui chantant la chanson des « Oiseaux », qui faillit lui faire perdre sa place.

Or, la publication de son recueil achève également de faire de lui le chansonnier de l'opposition, aux chefs de laquelle il se lie à l'époque, notamment Manuel. Mais il va transformer le genre de la chanson politique en l'épurant de la violence et de l'invective qui lui sont coutumières, pour en faire des « chansons morales » qui véhiculent une vision du monde, une « philosophie » et une « morale », ce qui lui vaudra d'être comparé à La Fontaine. Ses chansons qu'on tient pour anarchiques, il ne les chante d'ailleurs pas seulement devant ses amis de l'opposition, mais aussi à des dîners en présence de personnalités attachées au gouvernement, comme Barante, Guizot, Mounier et le préfet de police Anglès. Sa notoriété lui vaut en effet d'être introduit dans la haute société, plus mélangée depuis l'Empire :

> Lancé au milieu de la société la plus opulente, mon indigence n'y fut pas un embarras pour moi, car il ne me coûtait pas de dire : « Je suis pauvre. » Ce mot, que trop de gens hésitent à proférer, tient presque lieu de fortune, parce qu'il vous fait permettre toutes les économies et vous concilie l'intérêt de bien des femmes et par conséquence celui des salons, qu'à cet égard on a calomniés[74].

Parallèlement, sa réputation grandit avec la prolifération des goguettes, sortes de guinguettes où l'on se réunit pour chanter. Elles sont composées d'un public populaire, notamment des ouvriers, et atteignent à Paris le nombre de 300 en 1818.

Béranger commence à cette époque à introduire de la poésie dans ses chansons, contrairement à la loi du genre. Après un premier

accueil réservé, il triomphe en 1817 avec « Le Dieu des bonnes gens ». Le rédacteur de la notice de Béranger, dans la *Biographie nouvelle des contemporains*, publiée à partir de 1820, fait l'éloge du chansonnier et mentionne un mot de Benjamin Constant : « Béranger fait des odes sublimes quand il ne croit faire que de simples chansons. » Comme le fait remarquer son biographe, Jean Touchard, pourtant peu suspect de complaisance à son égard :

> C'est au moment même où il commence à toucher un large public que, rompant avec les facilités du genre, il s'attache à introduire dans la chanson des exigences littéraires et un souci de versification rigoureuse qui étaient fort étrangers aux chansonniers du Caveau. Il entreprend à la fois d'écrire pour le peuple et d'être apprécié par les hommes de goût. Dans cette double et difficile entreprise il réussit avec un égal bonheur : il devient le plus populaire des chansonniers et sera bientôt considéré comme un vrai poète[75].

Sa collaboration à *La Minerve française*, le plus prestigieux hebdomadaire littéraire de l'opposition libérale, publié entre 1818 et 1820 par une équipe rédactionnelle issue du *Mercure de France* et du cercle d'Arnault, dont il avait lui-même fait partie, achève de lui conférer un véritable statut d'auteur reconnu par ses pairs. Elle est composée d'Étienne Aignan, Benjamin Constant, Évariste Dumoulin, Charles-Guillaume Étienne, Antoine Jay, Pierre-Louis de Lacretelle, Pierre-François Tissot. Les livraisons s'ouvrent sur ses chansons, bien que, jaloux de son indépendance, il ait refusé de leur en céder l'exclusivité contre un traitement régulier. Le chansonnier accepte de se soumettre à la censure littéraire du périodique, mais pas à la censure politique, à l'exact opposé de Flaubert qui, près de quarante ans plus tard, cédera sur la politique pour mieux refuser toute censure littéraire (voir chapitre 4). C'est ce cercle qui, l'opposant aux romantiques inspirés de l'étranger, le qualifiera de « poète national ».

Il prend néanmoins ses distances avec ce milieu après la disparition de la feuille en 1820. Il n'en restera pas moins la référence obligée des publications libérales qui s'inscrivent dans son esprit, sinon dans sa continuité, du *Constitutionnel*, principal organe de l'opposition libérale, dirigé depuis 1819 par Étienne, Jouy, Jay et Dumoulin, et dont le tirage représentait 21 000 exemplaires à la fin de 1826, soit un tiers de la presse parisienne, au plus confidentiel *Courrier français*, en passant par *Le Mercure du dix-neuvième siècle*, auquel collaborent Tissot, Jay et Étienne, *Le Pilote* de Tissot et *Le Miroir*, où l'on retrouve Jouy et Cauchois-Lemaire[76]. Mais si Béranger doit une grande part de sa gloire au camp libéral, c'est surtout son procès qui lui assure la célébrité.

À la différence des « doctrinaires » engagés vers 1818-1819 dans l'établissement de la monarchie constitutionnelle, et qui comptaient notamment Royer-Collard et Guizot, le cercle de *La Minerve* se

rangeait dans l'opposition au régime. L'adoption des lois de Serre sur la liberté de presse, qui marqua une victoire des premiers sur les ultras, laissa libre cours à l'opposition – et surtout à l'anticléricalisme. Béranger, jusque-là assez prudent, passa à l'offensive avec trois chansons, « Les capucins », « Les missionnaires » et « Les révérends pères ».

Mais l'intermède libéral fut de courte durée. L'assassinat, le 13 février 1820, du duc de Berry, qui seul pouvait assurer une descendance aux Bourbons (et dont naquit d'ailleurs un fils quelques mois après sa mort), lui porte le coup de grâce. L'affaire est exploitée par la droite ultra qui, faute de preuves d'un prétendu complot, accuse la presse libérale d'avoir armé le bras de l'assassin, Louis-Pierre Louvel, un ouvrier qui avait appris à lire à l'école pendant la période révolutionnaire et avait poursuivi son éducation par la lecture d'écrits théophilanthropes et antireligieux, comme l'explique lors de son procès le procureur général. Et d'y voir la preuve des ravages causés par les ouvrages de morale républicaine, « la terrible puissance de cette action infernale des mauvais principes sur une faible tête[77] », bien que l'accusé ait nié avoir été influencé par les écrits anti-légitimistes (il ne lisait, selon ses déclarations, ni journaux ni ouvrages politiques).

L'une des deux lois d'exception votées à la suite de cet assassinat, sous le nouveau ministère de Richelieu, rétablit, le 31 mars 1820, la censure de presse en soumettant les périodiques à l'autorisation préalable et en faisant viser les articles politiques par une commission de censure ; en cas d'infraction et de poursuite devant les tribunaux, le gouvernement pourrait suspendre immédiatement le journal avant le jugement, et six mois après. Cette loi entraîna la disparition de nombre de périodiques libéraux, dont *La Minerve*. Applicable pour un an, elle fut reconduite pour trois mois par la loi du 26 juillet 1821 et étendue, sauf en ce qui concerne le cautionnement, à tous les journaux ou écrits périodiques, paraissant soit à jour fixe, soit irrégulièrement ou par livraison, quels que soient leur titre et leur objet. Un nouveau projet de loi était alors en préparation, qui ajoutait, on l'a vu, de nouveaux délits comme l'offense à la religion de l'État et à ses ministres, et qui allait être adopté en mars 1822.

Une « succursale de l'Académie française » : la cour d'assises

En cette période de réaction, le gouvernement engage des poursuites contre nombre d'écrivains libéraux – ou simples critiques du pouvoir. Leurs procès captent l'attention des milieux littéraires

parisiens : « La cour d'assises semble être devenue une succursale de l'Académie française », s'exclame un de leurs défenseurs[78]. Y comparaissent en effet des auteurs dramatiques comme l'académicien Charles-Guillaume Étienne, ancien censeur de l'Empire, célèbre pour sa comédie *Les Deux Gendres* (1810), et qui allait être élu député l'année suivante, Victor-Joseph Étienne et Louis-Emmanuel Félicité, des écrivains comme l'avocat Nicolas Bergasse, auteur d'un *Essai sur la propriété*, où il attaquait la validité de la vente des biens nationaux, et qui fut acquitté, Pierre-Louis de Lacretelle, dit Lacretelle l'aîné, avocat lui aussi, et Louis-Augustin Cauchois-Lemaire, écrivain politique libéral, condamné pour ses *Opuscules*. On retiendra les procès de Victor Ducange, Paul-Louis Courier et Béranger, qui mettent en cause des genres différents : le roman, le pamphlet et la chanson.

Celui de Victor Ducange, que Balzac mentionne dans *Illusions perdues*[79], s'est tenu le 26 juin à la cour d'assises de la Seine. L'avocat général, Jean de Broë, a requis, aux termes de la Charte, que l'affaire soit plaidée et instruite à huis clos, « comme de nature à offenser les bonnes mœurs par la publicité des détails ». L'auteur, âgé de trente-huit ans, fils d'un secrétaire d'ambassade, est un romancier et un auteur de mélodrames à succès qui a occupé des emplois dans l'administration impériale, avant d'être révoqué sous la Restauration en raison de ses idées libérales[80]. Poursuivi pour son *Valentine ou le Pasteur d'Uzès*, roman paru l'année précédente en trois volumes in-12 chez le libraire Barba, et qui dénonce les débordements de la Terreur blanche dans le Midi, il est prévenu du délit d'outrage à la morale publique et religieuse et d'avoir provoqué et excité à la guerre civile en portant les citoyens à s'armer les uns contre les autres, ladite provocation n'étant pas suivie d'effets. Il est défendu par Me Pinet. Alors que, comme on l'a vu, la religion de l'État n'avait pas obtenu de protection spéciale de la loi, l'arrêt de renvoi décrit l'objet du délit comme un ouvrage « où l'impiété le dispute à la licence, et dont le but évident est de traîner en ridicule la religion de l'État, ses cérémonies et ses ministères ; et de décrier le gouvernement du Roi ». Le *Journal des débats*, organe de la droite, précise qu'il se gardera bien de transcrire les passages incriminés, qui sont « remplis des idées les plus obscènes, et de menaces d'une nouvelle Saint-Barthélemy contre les protestans[81] » Ducange est condamné à six mois de prison et 500 francs d'amende.

Il aura droit à deux autres procès. Tout d'abord en tant qu'éditeur du journal *Le Diable rose ou le Petit Courrier de Lucifer*, qui peint sous les dehors d'un conte merveilleux l'atmosphère policière qui règne dans la capitale, il est condamné le 23 novembre 1822 à quarante jours de prison et à 300 francs d'amende pour ne s'être pas conformé aux dispositions de la loi du 9 juin 1819 sur le cautionnement. Le

19 janvier 1824, le tribunal de police correctionnelle, devant lequel est portée cette fois l'affaire, selon les nouvelles dispositions de la loi de mars 1822, le condamnera par défaut, l'auteur s'étant exilé en Belgique, à deux mois de prison et 100 francs d'amende pour outrage à la pudeur et aux mœurs dans des passages de son dernier roman *Thélène ou l'Amour de la guerre* publié un an auparavant en quatre volumes in-12[82]. En 1825, ses livres *Agathe ou le Petit Vieillard de Calais* et *Albert ou les Amants missionnaires*, parus respectivement en 1819 et en 1820 chez Barba, seront mis à l'index par mesure de police. Si les véritables motivations des poursuites contre Ducange sont politiques, son recours à la fiction pour faire passer ses idées libérales contraint l'accusation à se placer sur le terrain de la morale ou des formalités. L'imbrication des enjeux politiques et moraux est un des traits des procès littéraires dont on aura l'occasion de donner maints autres exemples. La presse de l'époque englobe du reste tous ces cas sous la catégorie « cause politique » ou « délit politique ».

C'est également pour outrage à la morale publique que comparaissent, le 28 août, devant la cour d'assises de la Seine, Paul-Louis Courier, auteur d'un pamphlet intitulé *Simple Discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux membres du conseil de la commune de Véretz, à l'occasion d'une souscription pour l'acquisition de Chambord*, et Bobée, son imprimeur. L'affaire est pourtant très politique : la publication poursuivie dénonce la souscription qu'a lancée le ministère de l'Intérieur pour faire acheter le château de Chambord par le peuple et l'offrir au duc de Bordeaux, héritier du trône qui est né miraculeusement sept mois et demi après l'assassinat du duc de Berry. Le ministère public a dû cependant abandonner, faute de fondement, les chefs d'offense à la personne du roi et de provocation à cette offense, dont la peine peut aller, pour chacun, jusqu'à cinq ans de prison, alors que l'offense à la morale publique n'est punie que d'un mois à un an de détention. Pour contourner l'interdiction d'offenser la famille royale, l'auteur avait recouru en effet à la stratégie, courante à l'époque, de s'en prendre à la noblesse de cour, qui seule profiterait de l'achat du château, expliquait-il, ce qui lui permettait de faire une digression sur l'immoralité des mœurs galantes de l'aristocratie, qui ne s'enrichissait que par les femmes, et sur la débauche des courtisans, en prenant garde de ne citer personne pour éviter toute poursuite en diffamation. Cette digression faisait partie des quatre passages incriminés pour atteinte à la morale publique.

Parmi les premiers procès ouverts au public à la suite de la loi de 1819 déférant les délits de presse au tribunal d'assises, celui-ci attira une foule considérable, dont la curiosité avait sans doute été aiguisée par la notoriété de l'auteur. Né en 1783 dans une famille de riches bourgeois lettrés, celui qu'on surnomme à l'époque le « Rabelais de la

politique[83] » a été éduqué selon les préceptes de l'*Émile* par son père, grand lecteur des physiocrates et de *L'Encyclopédie*. Celui-ci préparait son fils à passer le concours d'une école du génie, mais il choisit de suivre son professeur de mathématiques à l'école d'artillerie, où il fut reçu en 1792. Sa carrière d'officier ne lui fit cependant pas oublier son goût pour les lettres classiques. Helléniste passionné, il découvre à la bibliothèque de l'abbaye de Florence un fragment inédit du manuscrit de *Daphnis et Chloé* de Longus, qu'il retraduit dans le style d'Amyot. Une tache d'encre faite par Courier sur le manuscrit, et qui rend illisible le passage dont il se veut l'unique découvreur, déclenche une querelle avec le bibliothécaire del Furia et le libraire Renouard qui espérait le publier.

C'est pour faire triompher sa version des choses que Courier publie en 1810 son premier pamphlet sous le titre « Lettre à M. Renouard, libraire, sur un tache faite à un manuscrit à Florence ». Devenu propriétaire de vignobles en Touraine à la Restauration, il fait imprimer chez Bobée en 1816 une brochure de dix pages qui use, comme l'indique son titre – *Pétition aux deux Chambres* –, du nouveau droit de pétition octroyé par la Charte en son article 53, pour dénoncer la réaction royaliste dans un village de Touraine. La traduction demeure cependant l'activité noble, supérieure, à laquelle se dédie Courier en travaillant à une version française du texte grec de la *Luciade ou l'Âne*, qu'il impute à Lucius de Patras, et qu'on attribue aujourd'hui à Lucien. Parue début 1818, elle lui attire quelques réactions indignées, comme celle du critique du *Journal de Paris* qui considère que « ce n'était pas trop la peine de prendre la plume pour traduire ce Lucius de Patras, auteur d'un mauvais livre sans esprit qu'on ne peut mettre entre les mains de la jeunesse », mais lui vaut l'estime de nombre d'hellénistes, dont le redouté Letronne qui lui consacre un article dans le *Journal des savants*, le dédouanant de pareilles attaques : « Les détails libres que renferme la *Luciade* reproduits gravement dans le français de nos jours auraient été d'une lecture insoutenable. Il a semblé que pour les faire supporter, il était nécessaire d'imiter les formes anciennes comme l'avait fait l'auteur grec lui-même et de recouvrir ces détails de ce vernis d'antiquité qui excuse tant de choses[84]. »

Nonobstant la reconnaissance des savants, Courier échoue par deux fois à entrer à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, où il espérait succéder à son beau-père, l'helléniste Clavier. Ces cinglants échecs ne sont pas indifférents à la carrière de pamphlétaire vers laquelle il se tourne alors. À commencer par son amère « Lettre à ces Messieurs de l'Académie », imprimée au début de l'année 1819. Il y dénonce le privilège accordé par l'institution aux titres de noblesse, au détriment, dit-il, de la véritable érudition. Une opposition qui est à

rapprocher de la dénonciation chère à Courier de l'oisiveté courtisane au profit d'un éloge du travail et de la productivité, et qui fait écho à la lutte des « capacités » pour leur reconnaissance. Quelques mois plus tard, Saint-Simon livrera dans *L'Organisateur* sa fameuse « Parabole des abeilles et des frelons », qui le conduira en cour d'assises (il sera acquitté) : si la France perdait ses savants, ses ingénieurs, ses avocats, ses médecins, ses banquiers, ses artisans, ses commerçants, ses ouvriers, il lui faudrait au moins une génération pour réparer les malheurs ; mais si elle perdait sa noblesse, son clergé, ses ministères et ses préfets, aucun mal politique ne s'ensuivrait…

D'érudit, Courier est entre-temps devenu écrivain politique. La série de lettres ouvertes qu'il publie à partir de cette époque dans *Le Censeur européen*, un des bastions de la presse libérale, assoit sa réputation auprès du public. Deux d'entre elles portent sur la liberté de la presse au moment du débat sur la loi d'exception. La neuvième, datée du 10 mars 1820, débute par une allusion ironique à la responsabilité qu'on impute à la presse dans l'assassinat du duc de Berry :

> C'est l'imprimerie qui met le monde à mal. C'est la lettre moulée qui fait qu'on assassine depuis la création ; […] Que maudit soit l'auteur de cette damnable invention et, avec lui, ceux qui en ont perpétué l'usage, ou qui jamais apprirent aux hommes à se communiquer leurs pensées[85].

La liberté de presse signifie la remise en cause des privilèges, des pensions, des appointements, il n'y a point à s'étonner que ceux qui gouvernent n'en veuillent pas. Dans sa dixième « lettre au rédacteur du *Censeur* », datée du 10 avril, donc postérieure au vote de la loi d'exception qui rétablissait la censure, Courier raillait les défenseurs de cette liberté au Parlement qui, comme Benjamin Constant, avaient la naïveté de la justifier par l'apaisement qu'apporterait la publicité des affaires, alors même que la conspiration et le scandale étaient nécessaires à l'autel et au trône pour le maintien du pouvoir clérical et de l'État policier[86].

La lettre, qui dépasse l'enjeu de la liberté de presse, dénonce la coalition des nobles européens contre les intérêts de la nation, que représente « une classe moins élevée, quoique mieux élevée, qui ne meurt pour personne, et qui, sans dévouement, fait tout ce qui se fait ; bâtit, cultive, fabrique, autant qu'il est permis ; lit, médite, calcule, invente, perfectionne les arts, sait tout ce qu'on sait à présent, et sait aussi se battre, si se battre est une science[87] ». Elle ne sera pas insérée dans *Le Censeur européen*, qui a déjà refusé la huitième, vaines précautions qui ne lui évitent pas de devoir mettre les clés sous la porte au mois de juin 1820, à la suite du rétablissement de la censure.

Le *Simple Discours*, paru un an plus tard, rencontre un « succès fou » auprès du public[88]. « Plus on me persécutera, plus j'aurai

l'estime publique », écrit l'auteur à son épouse à l'époque où commencent les poursuites, en juin 1821[89]. Il pense encore qu'il s'en tirera. C'est du moins l'avis de son avocat, Me Saint-Albin Berville, qui ne voit pas quel jury condamnerait pour outrage à la morale publique un homme qui blâme la corruption des mœurs courtisanes. Celui-ci a fait remettre l'affaire, qui devait être jugée le 28 juin, au mois d'août. Dès son retour à Paris en août, Paul-Louis Courier apprend cependant que son jury est « abominable » et qu'il y a « peu d'espérance[90] ».

Lors de l'interrogatoire, le président de la cour, M. Dehaussy, demande au prévenu pourquoi il a pris pour sujet l'hommage des Français au duc de Bordeaux et pourquoi il a composé son texte avec « tant d'acrimonie ». Ne croit-il pas avoir également attenté à la morale publique en « cherchant à couvrir de mépris toute une classe d'individus » ? L'auteur du pamphlet se défend d'avoir insulté la famille royale ni aucun individu vivant. Des marques d'approbation aux réponses de l'accusé, murmures et applaudissements, émanant d'un groupe dans la salle, appellent un avertissement du président de la cour. Le procureur du roi, toujours Jean de Broë, souligne le « mauvais esprit » de l'auteur, dans un style que l'accusé se plaira à qualifier de barbare, feignant de trouver la chose surprenante chez un apôtre du Grand Siècle[91]. Les « mensonges » que l'auteur profère sur les mœurs passées de l'aristocratie servent, explique-t-il, à « exciter la haine contre les descendans » et à saper ainsi les fondements de l'ordre monarchique[92]. Me Berville conteste sur le fond la qualification de délit pour ce qui n'est qu'une opinion, suggérant que l'erreur provient de la mauvaise définition des délits de presse, qui a conduit à faire comparaître au tribunal d'assises d'illustres écrivains comme Étienne, Bergasse et Lacretelle, et affirme que son client s'est au contraire montré un « moraliste sévère ». Me Chaix d'Est-Ange, avocat de l'imprimeur, n'a pas eu beaucoup de mal à défendre le sien, que le ministère public avait déjà déchargé de toute responsabilité. Il est donc acquitté, alors que l'auteur est condamné à deux mois de prison et 200 francs d'amende.

La veille de la fin de sa détention, Courier se voit intenter un nouveau procès pour sa *Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser en rond*, qui ne lui vaut cette fois qu'un blâme, la brochure demeurant néanmoins saisie. Désormais, il publiera ses pamphlets clandestinement à Bruxelles, sans lieu, ni date, ni signature, à l'instar de Cauchois-Lemaire, son ancien compagnon de réclusion, et peut-être par son intermédiaire.

Celui qui lui succède dans la chambre qu'il occupait à Sainte-Pélagie n'est autre que Béranger, qui l'y avait souvent visité, et qui vient d'être condamné pour son recueil de *Chansons*, paru en octobre 1821. Cet ouvrage qu'il a confié à Firmin-Didot pour

l'imprimer à son compte en deux volumes in-12, tirés à 10 000 exemplaires, lui a fait perdre son emploi à l'Université et contracter 15 000 francs de dettes, à quoi s'ajoute la forte probabilité d'un procès.

La rapidité de la vente, qui dépasse toute prévision, a largement compensé ses dettes et lui permet de vivre sans emploi. Dans *Illusions perdues* de Balzac, le libraire Dauriat range Béranger parmi les quatre poètes dont les titres se vendent à l'époque, avec Casimir Delavigne, auteur de plusieurs recueils, Lamartine, qui vient de publier *Les Méditations poétiques*, et le tout jeune Victor Hugo, dont le premier volume d'*Odes et poésies diverses* paraît en 1822[93]. De fait, il s'agit d'un véritable *best-seller*, dont le procès va redoubler le succès : trois fois réédité jusqu'en 1825, ce qui double le tirage initial, il va connaître une diffusion exponentielle au cours de la seconde moitié des années 1820, avec seize rééditions et au moins 135 000 exemplaires tirés, qui placent son auteur en tête des ventes de cette période[94].

Dans ses mémoires, Béranger dit avoir préféré renoncer volontairement à sa place en publiant le volume que de se la voir ôter après le retour attendu de la droite au pouvoir. En réalité, Georges Cuvier, qui avait remplacé Pierre-Paul Royer-Collard à la présidence de la Commission de l'Instruction publique, avait tenté de le protéger face à la pression du préfet Anglès, tout en lui adressant des avertissements, mais le chansonnier avait refusé de sacrifier sa muse : « La presse est esclave ; il nous faut des chansons », écrit-il à Cuvier le 11 novembre 1820, anticipant sa révocation qui n'interviendra qu'un an plus tard[95].

Béranger affirme aussi avoir souhaité être jugé, afin de « réchauffer l'opinion » dans une conjoncture politique difficile[96]. Mais les libéraux qui l'avaient poussé à cette démonstration ont ensuite tenté de l'en dissuader, et certains souscripteurs se sont retirés. Il peut néanmoins compter sur le soutien de Manuel, et conserve l'appui de personnalités politiques comme Casimir Périer. Cette reconstruction *a posteriori* de la publication comme une stratégie politique pesée, qui pare son auteur des vertus de l'acte héroïque, est cependant contredite par sa volonté initiale de se dédouaner de toute responsabilité dans la publication de son volume : « M. Schubart, ami de MM. Mignet et Thiers, veut faire une édition de mes chansons. J'y consens pourvu que je ne sois pour rien dans les procès qu'on pourra lui faire », écrit-il à Bérard, ce qui ne l'empêche pas de prier ce dernier de négocier un bon prix[97]. Elle est également contredite par une lettre que Béranger adresse au *Moniteur universel*, et que le journal publie le 4 décembre 1821, à quatre jours du procès, pour décliner toute responsabilité eu égard à une publication qui ne serait qu'une contrefaçon imprimée au mépris du droit de propriété et qui contiendrait en outre quelques

chansons dont il affirme n'être pas l'auteur. Une telle déclaration est d'autant plus difficile à interpréter que Béranger, interrogé pendant l'instruction, vient de reconnaître être l'auteur de l'ouvrage. Mais peut-être a-t-il été dépassé par le tour que prend l'affaire.

Le 27 octobre, le recueil a, en effet, été dénoncé dans les colonnes du journal ultra *Le Drapeau blanc*, par son rédacteur en chef, Alphonse Martainville, qui proclame Béranger le « Tyrtée libéral ». C'est de ce jour que date le premier réquisitoire du parquet, qui incrimine cinq chansons et ordonne la saisie du volume. Le ministère surenchérit par un réquisitoire ampliatif daté du 5 novembre, citant plusieurs autres chansons, tout en prononçant un non-lieu à l'endroit de l'imprimeur Firmin-Didot qui avait œuvré pour le compte de l'auteur, et dont il n'était pas établi qu'il avait eu une connaissance suffisante du manuscrit, ainsi que des quatre libraires chez qui des volumes ont été saisis. Interrogé, Béranger avait invoqué la prescription pour un grand nombre des chansons incriminées, qui avaient paru soit dans le précédent volume de 1815, soit dans *La Minerve*.

L'article 28 de la loi du 26 mai 1819 prévoyait en effet un délai de six mois à compter du fait de publication pour autoriser les poursuites, au-delà duquel il y avait prescription. La brièveté de ce délai, en regard de ceux dont bénéficiaient les autres délits, s'expliquait par l'importance des circonstances dans la détermination du caractère des crimes et des délits, et le rapide changement des idées d'après lesquelles ils devaient être jugés[98]. Cette disposition de la loi donna lieu à un débat d'interprétation sur ce qui constituait le « fait de la publication ». La Chambre du Conseil reconnut, le 8 novembre, le principe de la prescription pour les chansons concernées, au motif que, par ces termes, le législateur avait voulu caractériser le fait qui devait donner lieu à des poursuites et non pas distinguer les publications successives d'un même ouvrage ; le fait de la publication était en effet irrévocable, et tout système contraire aurait pour conséquence de rendre la propriété littéraire instable et sans garantie. Cependant, le procureur du roi forma le même jour une opposition contre cette ordonnance et fit admettre à la cour que la réimpression d'un ouvrage était « *un nouveau fait* de publication assujetti aux *mêmes formalités* que la première publication », et qu'il pouvait dès lors constituer un nouveau délit[99]. La défense fit l'erreur de ne pas se pourvoir en cassation sur la question de la prescription. Est-ce cette aggravation imprévue de la charge qui pesait contre lui qui poussa le chansonnier à tenter de décliner sa responsabilité en reniant son ouvrage ?

De la notoriété du poète témoigne la foule qui se pressa, le 8 décembre 1821, dès sept heures du matin, à la cour d'assises de Paris pour assister à son procès. « Jamais de mémoire d'habitué,

l'audience d'un tribunal n'a présenté une affluence aussi extraordinaire d'amateurs », relate le *Journal des débats* en date du surlendemain. Le désordre provoqué par cette foule grandissante qui, refoulée de l'entrée, escaladait les fenêtres, retarda l'audience et contraignit les jurés à un long détour pour accéder à leurs places. Le prévenu lui-même ne put se frayer un chemin qu'au bout de trois quarts d'heure. Les deux cents personnes qui étaient parvenues à s'introduire dans la salle composaient un public distingué, réunissant des magistrats, des personnalités politiques en vue comme le duc de Broglie, des femmes du monde et un grand nombre d'avocats. Les curieux, qui préfèrent d'ordinaire les grands procès d'assassinat et de vol, étaient venus eux aussi, mais ils ne purent pénétrer l'enceinte. La presse reproduisit très largement l'arrêt de renvoi, le réquisitoire de l'avocat général ainsi que les pièces incriminées, leur donnant ainsi une audience beaucoup plus large que ne l'avait occasionnée la publication à 10 000 exemplaires.

Quatre chefs d'accusation avaient motivé le renvoi de l'affaire pour être jugée : l'outrage aux bonnes mœurs, l'outrage à la morale publique et religieuse, l'offense à la personne du roi et la provocation au port d'un signe de ralliement prohibé. Trois chansons étaient poursuivies pour le premier motif : « La bacchante », « Ma grand-mère » et « Margot » ; huit pour le second : « *Deo gratias* d'un épicurien », « La descente aux enfers », « Mon curé », « Les capucins », « Les chantres de paroisse », « Les missionnaires », « Le Bon Dieu », et « La mort du roi Christophe » ; trois pour le troisième : « Le prince de Navarre », « L'enrhumé » et « La cocarde blanche » ; une pour le dernier : « Le vieux drapeau ».

L'avocat général, Louis Marchangy, était lui-même un homme de lettres de quelque réputation qui, après avoir été bonapartiste, s'était converti à la monarchie, et qui représentait le ministère public dans les causes d'ordre politique. Il avait requis dans le procès de Bergasse, et c'est lui qui avait obtenu la condamnation à mort des quatre sergents de La Rochelle pour avoir participé à un complot de la Charbonnerie.

Béranger était défendu gratuitement par Me André Dupin, dit Dupin aîné, devenu l'avocat de l'opposition libérale. Ce dernier commença par plaider le principe de la prescription pour les chansons déjà publiées. Il évoqua le précédent de l'affaire Cauchois-Lemaire, dont les *Opuscules* comprenaient des articles de politique parus auparavant dans un journal à faible tirage, et qui avaient été de ce fait distraits de l'accusation. Cela devrait valoir *a fortiori*, exposa-t-il, pour des chansons qui, du fait du genre même, avaient obtenu « la plus grande vogue, la plus entière publicité[100] ». L'argument central de Dupin consistait à contester l'interprétation de l'arrêt de renvoi, qui

était en opposition, selon lui, avec l'esprit de la loi du 26 mai 1819. Et de rappeler la séparation faite entre les délits et l'instrument qui sert à les commettre, lors des débats sur la proposition de loi. Or, avançait Dupin, « le délit est dans la pensée coupable de l'auteur ; c'est l'auteur et l'intention dans laquelle il a écrit, qu'il faut juger. Le délit ne réside pas dans le fait matériel de la publication : "La presse est un esclave, et ne doit qu'obéir" ». Il en voulait pour preuve le fait que les imprimeurs ou vendeurs ne sont poursuivis que pour autant qu'ils ont agi sciemment, et qu'ils sont donc, « en connaissance de cause, associés à la pensée de l'auteur[101] ». Ce qui lui permit d'affirmer que la réimpression ne constituait pas un nouveau délit par rapport à la première publication.

Le débat autour de l'interprétation de l'arrêt renvoie à la tension que nous avons analysée en introduction entre la responsabilité objective du fait matériel de la publication et la responsabilité subjective impliquée par la pensée de l'auteur. Or, pour dédouaner son client, Me Dupin développe ici une conception ultra-subjectiviste, sans doute largement partagée, qui accroît en réalité la responsabilité de l'auteur et en fait le premier responsable, alors que la loi ne le considère en principe que comme le complice de son éditeur, sauf dans les cas, certes nombreux, où ce dernier a imprimé pour le compte de l'auteur, comme ici Béranger. Sur le fond, le défenseur avance que la véritable cause du procès est politique : c'est une vengeance ministérielle qui vise à brider les droits de l'opposition et de la liberté de critique, pourtant reconnus par le régime. On reviendra plus longuement au chapitre 2 sur les arguments de fond de l'accusation et de la défense, qui furent ponctués d'éclats de rire dans la salle.

Le jury[102] répondit par l'affirmative, à la majorité de sept contre cinq, aux questions concernant la morale publique et religieuse et la provocation au port d'un signe de ralliement non autorisé, par la négative à l'accusation d'outrage aux bonnes mœurs et d'offense à la personne du roi. Le chef de provocation au port d'un signe de ralliement prohibé fut abandonné car il ne constituait, en réalité, ni un crime ni un délit. C'est donc pour outrage à la morale publique et religieuse que Béranger fut condamné à une peine minime : trois mois d'emprisonnement et 500 francs d'amende. À Sainte-Pélagie, il se trouvera en compagnie de Cauchois-Lemaire, condamné quant à lui à un an de réclusion. Les témoignages de sympathie et le bruit qu'a fait sa condamnation lui donnent à lui-même ainsi qu'aux chefs de l'opposition « la mesure de l'influence que [s]es chansons pouvaient exercer[103] ».

Pendant sa détention, le parquet ouvrit à son encontre une autre affaire, suscitée par le procureur général Bellart, pour lequel Béranger avait pourtant intercédé, par un intermédiaire, auprès de l'Empereur

pendant les Cent-Jours. Elle visait la publication que son avocat avait faite des pièces du procès, sous le nom de Béranger et à son profit, chez l'imprimeur Baudouin, à deux mille exemplaires. Le volume, qui portait ironiquement en épigraphe les vers suivants de l'auteur : « Si l'on ne prend garde aux chansons,/L'anarchie est certaine », était agrémenté d'une adresse de l'auteur « au lecteur impartial » qui motivait la publication de ces pièces par l'interdiction faite aux journaux de reproduire la plaidoirie de la défense, dont la relation avait été censurée, et donc l'impossibilité dans laquelle se trouvait le prévenu de rendre publics les arguments de sa justification, ce qui était d'autant plus injuste dans un cas comme le sien qu'à la suite de cette défense, les juges avaient abandonné trois des quatre chefs d'accusation. Il s'agissait bien de la responsabilité des journaux, protestait l'auteur, alors qu'on était en train d'élaborer une loi qui prolongeait la censure de la presse : « Comme s'il pouvait y avoir responsabilité là où il n'y a pas liberté » ! Et de se targuer d'être plus impartial que le gouvernement en reproduisant aussi bien l'argumentation de la défense que le réquisitoire du procureur du roi et les pièces justificatives. Or, celles-ci contenaient bien entendu toutes les pièces incriminées. Mais, par-delà ce principe, la publication s'inscrivait dans une stratégie plus globale de confrontation avec la justice et de contournement du jugement. Outre que la vente de l'ouvrage couvrirait les frais occasionnés par le procès, le volume devait en fait permettre à Béranger de compléter ses futurs recueils amputés des chansons condamnées par l'adjonction du réquisitoire, qui contenait lesdites chansons. Il lui valut, ainsi qu'à son imprimeur, un nouveau procès qui se tint le 15 mars 1822 devant une salle comble – sans susciter le même désordre que le précédent.

L'auteur et son imprimeur étaient poursuivis au nom de l'article 25 de la loi du 17 mai 1819, qui prévoyait une aggravation des peines en cas de récidive, et de l'article 27 de la loi du 26 mai 1819, qui punissait la réimpression d'un écrit condamné. L'avocat général affirmait que, dans le cas d'espèce, la publication des pièces du procès renouvelait le scandale qui avait donné lieu à la première condamnation. Il établissait une distinction entre l'arrêt de renvoi et l'arrêt de condamnation, qui ne contenait pas les extraits incriminés, et qui seul était publiable, alléguant que le mal étant « contagieux », il l'était *a fortiori* si l'on séparait le « poison » de ces fleurs de leur « miel » comme c'était ici le cas[104]. Me Dupin et Me Berville, défenseurs de l'auteur et de l'imprimeur, objectèrent que les débats du procès étaient publics, celui-ci ne s'étant pas tenu à huis clos, et qu'ils avaient été largement reproduits dans la presse. Les circonstances de la publication étaient l'exercice, tout à fait légitime, du droit de défense de l'auteur. À l'appui de ces principes, la défense avait

présenté une « consultation » signée de trente-deux avocats, dont le doyen Delavigne et l'ancien bâtonnier Delacroix-Frainville, des figures en vue du barreau comme Berryer, Royer-Collard, et de plus jeunes comme Barthe et Chaix d'Est-Ange. Me Dupin invoqua la Charte qui proclamait la publicité des débats en matière criminelle. Pour qu'une condamnation soit utile, expliqua-t-il, il faut que le crime soit connu. Quand celui-ci consiste dans un écrit, il faut qu'on puisse en connaître le contenu. Il évoqua la longue tradition de publication des procès sous l'Ancien Régime, l'étayant d'exemples comme celui de Buffon, qui inséra dans le tome IV de son *Histoire naturelle* l'acte de censure de la Sorbonne avec les quatorze passages incriminés, agrémenté d'une réfutation. C'est au nom de cet usage, et du fait qu'il ne pouvait être accusé d'avoir agi « sciemment », que Me Berville disculpa l'imprimeur. Sa plaidoirie fut applaudie. La défense emporta le morceau. Le jury[105] vota l'acquittement à une voix près. Le jugement fut reçu comme une victoire de la liberté d'expression contre les restrictions que lui imposait le pouvoir. Mais, en retour, la compétence fut retirée au jury d'assises par la loi de mars 1822, qui était alors en discussion, et confiée au tribunal de police correctionnelle, dont il était interdit de reproduire les débats.

Le « poète national »

Grandi par son séjour en prison, qui avait eu des échos à l'étranger, en Allemagne notamment, Béranger assit rapidement sa réputation au-delà du cercle de *La Minerve*. C'est d'Angleterre que lui vint la première consécration : en 1822, dans une étude sur l'état de la poésie française, la prestigieuse *Edinburgh Review or Critical Journal* (vol. 37) présenta les *Chansons* de Béranger, les *Méditations* de Lamartine et les *Messéniennes* de Casimir Delavigne comme autant d'exceptions à son déclin. L'année suivante, tandis qu'aux États-Unis, le *New Monthly Magazine and Literary Journal* lui dédiait un article fort élogieux, parut dans *Le Mercure du dix-neuvième siècle*, sous la plume de Tissot, le premier grand article de critique littéraire sur l'œuvre de Béranger. Qualifiant ses chansons d'odes, il les érigeait au rang de poèmes et comparait leur auteur à une pléiade de noms illustres – Aristophane, Pindare, Anacréon, Horace, Molière, La Fontaine, Voltaire, Parny. Il fut le premier à lui décerner le titre de « poète national », qui lui serait désormais associé. Titre aussitôt repris par Jouy dans son *Essai sur la poésie légère* (1823).

Jean Touchard a analysé les différentes significations de cette expression qui, sans s'exclure, ne se recoupent pas : elle qualifie tantôt le patriote qui exprime les sentiments de la nation et chante ses heurs

et malheurs ; tantôt celui qui incarne le « tempérament national », les vertus de la « race » française, de la « gaîté » française, dans une tradition qui remonte aux Gaulois, aux fabliaux et à Rabelais, et qui va jusqu'à Molière et Voltaire ; tantôt le poète que chante la France entière, sa dimension nationale étant ici rapportée à sa réception plutôt qu'au contenu de l'œuvre[106]. Si cette dernière définition finira par l'emporter, les deux premières prévalent dans l'usage que fait du terme l'opposition libérale, gardienne de l'orthodoxie classique en matière esthétique, pour magnifier le chansonnier contre la nouvelle génération romantique, accusée d'emprunter ses modèles à l'étranger. Le nationalisme littéraire demeurera, en France, l'apanage des républicains jusqu'à ce que la droite antirépublicaine s'en empare à la fin du siècle, à l'instigation de Barrès et de Maurras (voir chapitre 7).

Béranger aurait pu rester définitivement assimilé à la famille politique dont il était issu et se voir dépassé par les nouveaux courants qui émergent alors. Mais la seconde génération des doctrinaires qui fréquente le salon de Delécluze, dont Stendhal est la vedette, le porte aux nues. En 1825, Stendhal voit en Béranger le premier poète français, avant Lamartine et Casimir Delavigne[107]. Cette jeune génération se rassemble à partir de 1824 au *Globe*, périodique littéraire de tendance modérément libérale, qui compte parmi ses collaborateurs Paul-François Dubois, Pierre Leroux, Charles de Rémusat, Charles Duchâtel, Duvergier de Hauranne, Vitet, Jouffroy, Damiron. Prenant ses distances avec le classicisme figé des libéraux de l'opposition, incarné par les figures d'Arnault et d'Étienne, *Le Globe* préconise la liberté dans l'art et applaudit le mouvement romantique. Il loue Chateaubriand et le *Cromwell* de Hugo, ainsi que les premiers poèmes de Sainte-Beuve. Pour ces nouveaux venus, Béranger demeure intouchable. Rémusat lui consacre, en date du 16 avril 1825, le dernier d'une série d'articles sur l'état de la poésie en France, pour le placer, comme Stendhal, au premier rang, devant Lamartine et Delavigne. Celui qui a su « pousser la chanson jusqu'à la poésie » se distingue par son aptitude à « chante[r] tour à tour en son nom et au nom de tous, il pense comme tout le monde et ne sent que comme lui-même, il s'approprie les idées communes et les traduit dans un langage inimité, inimitable, et cependant aussi vite populaire qu'il est connu ». Sa poésie est à la fois « la plus nationale » et « la plus individuelle[108] ». La notion de « poète national » renvoie ici à la première et à la troisième acception : il est celui qui exprime, sous une forme originale et personnelle, les sentiments de son peuple, et dans lequel celui-ci se reconnaît. Elle a cependant en commun avec celle de l'opposition libérale d'asseoir la légitimité littéraire non plus dans la reconnaissance du pouvoir mais dans celle du peuple. Poète de circonstance lui aussi, le « poète national » se démarque toutefois, sous

ce rapport, du poète courtisan qui chante la gloire des puissants de l'heure. Les royalistes de *La Gazette de France* auront eux-mêmes à cœur, en 1826, de rendre justice au talent du « poète du peuple », à côté du « poète de la religion » qu'est Lamartine et du « poète de l'histoire » qu'est Victor Hugo[109]. Cette feuille va pourtant le dénoncer violemment, deux ans plus tard, peu après la parution de son nouveau recueil, dans un article publié le 1er novembre 1828 sous le titre « Bicêtre, la chaire des forçats. Béranger », qui le qualifie de « rimeur impie », « sale écrivain, digne de triompher à Bicêtre ».

Le « poète national » est en effet loin d'avoir abdiqué son engagement politique et anticlérical. Bien qu'étroitement surveillé, il continue à participer au mouvement de contestation des libéraux. Au moment de l'expédition en Espagne, alors que ceux-ci tentent d'inciter les soldats à la désertion, Béranger écrit la chanson « Le nouvel ordre du jour » qui a pour refrain : « Braves soldats, demi-tour ! » Tout comme Paul-Louis Courier, qui publie à cette occasion un nouveau pamphlet, le *Livre de Paul-Louis, vigneron, pendant son séjour à Paris en mars 1823*, il voit dans le soutien apporté au roi Ferdinand VII, complice du coup de force militaire contre le gouvernement libéral, une menace de retour à l'Ancien Régime en France. Le chansonnier prend également part, on l'a vu, à l'agitation antireligieuse de 1825, avec notamment sa chanson sur « Le sacre de Charles le Simple », qui tourne en dérision le sacre de Charles X. Si les chansons les plus audacieuses sont écartées du troisième recueil paru en 1825, c'est, selon l'auteur, par les soins du libraire Ladvocat et de l'imprimeur sur pression de la police. Certaines d'entre elles, notamment « Le sacre de Charles le Simple », sont en revanche incluses dans le quatrième volume, publié par Baudouin en 1828 sous le titre de *Chansons inédites*, en deux éditions, l'une in-8°, l'autre in-18. Il est saisi le 15 octobre 1828.

Le contexte, qui a vu le vote de la nouvelle loi de 1828 sur la liberté de presse, est pourtant, depuis le début de l'année, à la conciliation entre la droite et les camps modéré et libéral, sous le ministère de Martignac, qui veut enrayer les progrès de l'opposition dans l'opinion. Il est même question d'une « fusion ». Or, cet accommodement déplaît à notre poète, qui publie donc son livre contre l'avis d'une partie de son propre camp. On lui propose alors de faire défaut à son procès, en lui promettant, par un jugement sans plaidoiries, une peine minime, ce qui permettrait au pouvoir d'éviter les débats et leur retentissement ainsi que la reproduction des chansons condamnées. Béranger refuse : « Comparés à l'effet que produisit ce procès, qu'était-ce, pour moi, que neuf mois d'emprisonnement et dix mille francs d'amende[110] ? » Le jour du procès, les chansons condamnées sont en effet reproduites dans tous

les journaux du soir, feuilles royalistes comprises, les rédacteurs se prévalant du jugement de 1822. Elles bénéficient ainsi d'une publicité bien plus large que les 10 500 exemplaires du recueil imprimé, leur diffusion étant estimée à plusieurs millions d'exemplaires en quinze jours.

Les chefs d'accusation sont l'outrage à la morale publique et religieuse et à la religion d'État, l'offense envers la personne du roi et les attaques contre la dignité royale, l'excitation à la haine et au mépris du gouvernement. Les chansons poursuivies : « Le sacre de Charles le Simple », « Les infiniment petits » et « L'ange gardien ». Béranger comparaît le 10 décembre 1828 devant le tribunal de police correctionnelle, présidé par Clair Achille Meslin. L'étroite salle ne peut contenir la foule qui s'y engouffre. Chaperons égarés, cravates voltigeant, robes déchirées, le *Journal des débats* se complaît à décrire la scène avec force détails : « […] quelques-uns sont montés sur le chambranle de la cheminée au fond de la salle ; d'autres ont cherché un refuge sur le marbre du poêle[111]. »

Le chansonnier a choisi cette fois pour défenseur Me Barthe, un jeune avocat qui s'est distingué dans les causes politiques, et non Dupin, qui est devenu entre-temps député et appartient à la fraction de l'opposition disposée à s'entendre avec le gouvernement. Mais derrière cette raison politique s'en cache une autre, toute littéraire :

> J'ai dû trouver que, dans l'intérêt de son client, mon défenseur s'attachait trop à diminuer l'importance de la chanson ; et, sous ce rapport, ma vanité d'auteur et mon amour du genre me portaient à juger que l'accusation allait plus droit au but que je me proposais, en donnant à mes productions une valeur littéraire que Dupin s'attachait à dissimuler[112].

Il ne parvient pas cependant à lui éviter une condamnation. La récidive constitue, en effet, une circonstance aggravante, sur laquelle l'avocat du roi, M. de Champanhet, insiste lourdement. Le poète-chansonnier est condamné cette fois à neuf mois de prison et 10 000 francs d'amende, son éditeur à six mois et 500 francs. Le verdict, hué par l'auditoire, est abondamment commenté dans la presse et suscite une agitation dans les milieux étudiants[113]. Il parachève la consécration de Béranger, le poète qui a préféré la prison à l'Académie où voulait le faire siéger son ami Pierre Lebrun, qui sacrifie sa liberté à son indépendance d'esprit, qui incarne, tel un reproche vivant, le peuple bâillonné. C'est à ce titre qu'il a été considéré comme un annonciateur de la révolution de 1830, à laquelle il prend une part active. Le refus de toute position officielle sous la monarchie de Juillet préservera intacte son image d'indépendance et de désintéressement. Déclinant une fois de plus en 1835 les avances de Lebrun qui tente de l'attirer à l'Académie française, il motive son refus en lui expliquant que la chanson doit rester « une arme pour

l'opposition[114] ». C'est après sa mort en 1857, et la récupération abusive de sa mémoire par le gouvernement impérial qui ordonne les funérailles nationales, que sa réputation commencera à s'écorner – jusqu'à le faire sombrer dans l'oubli ou le mépris.

La Restauration fut une période de lutte intense autour des frontières du dicible et de la conquête du droit de critiquer les institutions. Le combat pour la liberté d'expression a réuni les hommes de lettres de bords politiques différents. C'est ainsi qu'à cette époque, Béranger se lie à Benjamin Constant, libéral mais fervent défenseur de la monarchie constitutionnelle. Au moment de la sortie de son recueil de 1821, il rend visite à Paul-Louis Courier en prison. Les deux hommes resteront liés. Courier appelle Béranger « mon cher poète et compagnon de Saint-Pélagie[115] ». Pendant ses propres séjours en prison, il reçoit à son tour les visites de Victor Hugo, Sainte-Beuve et Alexandre Dumas : « Leurs visites furent le prix de tous les combats que j'avais livrés en faveur de la révolution littéraire qu'eux et leurs amis avaient osé tenter et qui n'était, à tout prendre, qu'une conséquence un peu tardive de la révolution politique et sociale[116]. »

Alors que les libéraux de l'ancienne et de la nouvelle génération rejettent le romantisme naissant, Béranger, sans doute en raison de ses secrètes ambitions poétiques, est sensible au talent de ces nouveaux venus : il admire les vers de Hugo, Lamartine et Vigny, il « prophétis[e] à Dumas de grands succès dramatiques ». Mis à part Vigny, qui voit dans le succès de Béranger un phénomène de classe, ceux-ci le lui rendent bien. Dans sa préface aux *Études françaises et étrangères*, l'un des premiers manifestes du romantisme, Émile Deschamps le place parmi les quatre « grands maîtres » de la poésie française, non sans se démarquer de lui politiquement[117]. Sainte-Beuve lui voue la plus grande admiration. S'il leur sait probablement gré de lui rendre hommage comme à l'un des leurs, son attirance vers eux tient aussi à la rupture qu'ils opèrent avec les modèles classiques, forçant « notre littérature à exprimer plus franchement les choses modernes, actuelles et toutes françaises que nous avons trop longtemps rendues, même dans nos assemblées politiques, à l'aide d'emprunts faits à l'Antiquité, ou dans un langage ennemi du mot propre, comme celui dont Delille vous offre le modèle[118] ». Dans les premières années de la monarchie de Juillet, quand ils s'affirment sur la scène littéraire, il marquera cependant des réserves à l'endroit de leur style obscur, de ce qu'il appelle leur littérature de « découragés » et de l'art pour l'art, contre laquelle il préconise une littérature utile (voir chapitre 3[119]). La « plus haute récompense littéraire » qu'il dit avoir obtenue est le souhait de Chateaubriand de le rencontrer après

sa deuxième détention[120]. Il nouera également amitié avec Lamennais, l'imprécateur royaliste et ultramontain, qui n'en est pas moins un fervent défenseur de la liberté de presse, tout en demeurant une référence pour la gauche républicaine – et même socialiste. Lamartine se rapprochera de lui plus tard, dans les années 1840, quand il deviendra une figure de l'opposition politique.

Loin de marquer les auteurs poursuivis du sceau de l'infamie, leur condamnation est un titre de gloire littéraire. Si la jeune génération leur sait gré d'avoir « littérarisé » des genres mineurs comme la chanson ou le pamphlet, Béranger et Paul-Louis Courier doivent une grande part de leur notoriété aux risques qu'ils ont pris pour préserver leur indépendance d'esprit et de plume. Indépendance à l'égard des pouvoirs temporels et spirituels, mais aussi des puissants du jour. Contre la figure du fou du roi, de l'amuseur, du courtisan des lettres, ils affirment une nouvelle forme de légitimité, fondée sur le public. Cette éthique professionnelle, qu'on examinera au chapitre 3, est héritée des « philosophes » du XVIIIe siècle. C'est par l'intermédiaire d'un Béranger et d'un Paul-Louis Courier qu'elle se transfère à la littérature, au moment où celle-ci se différencie de la philosophie, devenue discipline académique et placée sous la tutelle (et le contrôle) de l'État avec la mise en place de l'Université napoléonienne. Auparavant, il nous faut examiner en quoi leur production est considérée comme subversive.

1. Cité in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 61-62.
2. Voir Isabelle de Conihout, « La Restauration : contrôle et liberté », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *Le Livre triomphant (1660-1830)* , Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 694-718.
3. Cité in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 230.
4. *Ibid.* , p. 19.
5. *Ibid* ., p. 20.
6. *Ibid.* , p. 42.
7. *Ibid.* , p. 28 et 30.
8. *Ibid.* , p. 32.
9. *Ibid.* , p. 38.
10. *Ibid.* , p. 34.
11. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 172. Voir sur ce point M. Dury, *La Censure* , *op. cit.* , p. 129 *sq* .
12.

Pascal Durand et Anthony Glinoer, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique* , Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.

13. *Le Moniteur universel* , supplément, 5 juin 1819.

14. Sauf sous le Second Empire, qui impose une interprétation restrictive de cette loi, en supposant que les imprimeurs ont lu les livres qu'ils imprimaient et donc agi en connaissance de cause, ce qui est une façon de leur conférer une responsabilité subjective (voir chapitre 6).

15. R. Darnton, *Édition et sédition* , *op. cit.* , chap. 1.

16. Voir David Bellos, « La conjoncture de la production », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 703-740.

17. Voir I. de Conihout, « La Restauration : contrôle et liberté », art. cité, p. 715.

18. Françoise Parent, « De nouvelles pratiques de lecture », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 815.

19. Selon Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle* , Paris, Promodis/Éditions du Cercle de la librairie, 1987, p. 92-94.

20. Nous nous appuyons ici sur les données établies par Martyn Lyons, « Fires of expiation : book-burning and catholic missions in Restoration France », *French History* , n° 10, 1996, p. 263-265, qui nuance, à partir des données de la *Bibliographie de la France* et des déclarations des imprimeurs parisiens, les estimations exagérées du nombre d'exemplaires des œuvres de Voltaire et de Rousseau en circulation, selon le rapport ministériel de 1825 *Sur la multiplication des mauvais livres* . Nous les avons recoupées avec les données pourvues par un article du *Mémorial catholique* dont il est question ci-dessous, et qui sont sans doute tirées du même rapport.

21. Repris dans *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , Paris, À la Société catholique des bons livres, 1826, p. 101-179 ; les tableaux figurent p. 114-116. Sur *Le Mémorial catholique* , voir Jean-René Derré, *Lamennais, ses amis et le mouvement des idées à l'époque romantique, 1824-1834* , Paris, Klincksieck, 1962, p. 169-226.

22. *Ibid.* , p. 103.

23. *Ibid.* , p. 106.

24. Cités in *ibid.* , p. 117 et 107.

25. *Ibid.* , p. 159-160.

26. *Ibid.* , p. 160.

27. Sur la déchristianisation pendant la période révolutionnaire, voir Ralph Gibson, *A Social History of French Catholicism, 1789-1914* , Londres, New York, Routledge, 1989, p. 43-44.

28. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 117.

29. Cité in Anne Kupiek, *La Question du livre sous la Révolution française 1789-1799* , Paris, Kimé, 1998, p. 58. Jacques Pierre Brissot déclare quant à lui, dans *Le Patriote français* du 10 octobre 1791 : « Notre révolution n'est pas le fruit d'une insurrection. C'est l'ouvrage d'un demi-siècle de Lumières. »

30. Benjamin Constant, « Des réactions politiques », in *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier* [1796], *Des réactions politiques, Des effets de la terreur* [1797], Paris, Flammarion, « Champs », 1988, p. 109.

31. François Guizot, « Tableau philosophique et littéraire de l'an 1807 », *Archives littéraires de l'Europe* , t. XVIII, 1808, p. 247-248, cité in P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 118-119.

32. Charles-Théodore de Dalberg, *De l'influence des sciences et des beaux-arts sur la tranquillité publique* , Parme, 1802, cité in P. Bénichou, *ibid.* , p. 117.

33. *Ibid.* , p. 116-128.

34. Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* , *op. cit* ., p. 222.

35. Sur toutes ces questions, voir les synthèses de Frédéric Barbier, « Les innovations technologiques », « L'économie éditoriale », et de David Bellos, « La conjoncture de la production », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 721-756. Sur les taux de croissance de l'alphabétisation à cette époque, voir François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire : l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* , Paris, Minuit, 1977, p. 40.

36. Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800* , Stuttgart, Metzler, 1974.

37. M. Lyons, « Fires of expiation : book-burning and catholic missions in Restoration France », art. cité, p. 253, et G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 315. Selon Martyn Lyons, le nombre de souscriptions décroît cependant dans les années qui suivent. Pour une analyse très précise de l'évolution de l'édition catholique, voir Claude Savart, *Les Catholiques en France au XIXe siècle. Le témoignage du livre religieux* , Paris, Beauchesne, 1985, ainsi que Loïc Artiaga, *Des torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle* , Limoges, Pulim, 2007.

38. M. Lyons, « Fires of expiation : book-burning and catholic missions in Restoration France », art. cité.

39. Reproduit in *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 63.

40. *Ibid.* , p. 66.

41. G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 184.

42. Voir Roger Pierrot, *Honoré de Balzac* , Paris, Fayard, 1994, p. 122-123.

43. Loi qui n'était en réalité pas applicable mais dont le principe fut combattu aussi bien par des doctrinaires comme de Broglie que par un royaliste de droite comme Chateaubriand. Voir G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 378.

44. Voir Francis Démier, *La France du XIXe siècle (1814-1914)* , Paris, Seuil, « Points », 2000, p. 99.

45. Voir G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 383 *sq* .

46. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 187 et 185.

47. Cités d'après G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 389.

48. Interventions de Bacot de Romand et de Labbey de Pompierres à la Chambre des députés, *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs & politiques des chambres françaises* , sous la dir. de M. J. Vidal et M. E. Laurent, t. L, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1882, séances du 13 février 1827, p. 53, et du 16 février, p. 604. Voir aussi celle de Chabaud-Latour le 17 février, *ibid.* , p. 649.

49. Intervention de Jean-Nicolas Raudot, *ibid* ., 17 février 1827, p. 641 et 644. Sur ce député, voir « Jean-Nicolas Raudot », in Adolphe Robert, Edgar Bourloton et Gaston Cougny (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , Genève, Slatkine Reprints, 2000, t. V, p. 92.

50. Cité in G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration* , *op. cit.* , p. 392.

51. *Ibid.* , p. 414.

52. F. Drujon, *Catalogue des ouvrages écrits, et dessins de toute nature poursuivis ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877* , *op. cit* ., p. XVII.

53. « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire. Revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc* ., 19 août-2 septembre 1830.

54. *Ibid.* , 2 septembre 1830, p. 609.

55. Évariste-Désiré de Forges, vicomte de Parny, était officier de cavalerie. Son premier recueil de *Poésies érotiques* a paru en 1778, *La Guerre des dieux* en 1799. Il fut coopté à l'Académie française en 1803.

56. « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

57. *Ibid.* , 26 août 1830, p 596.

58. *Ibid.* , 2 septembre 1830, p. 629.

59. « La France vient de perdre son poète national », ordonnance du préfet de police Piétri à l'occasion de la mort de Béranger, 16 juillet 1857. Cité in A. Zevaès, *Les Procès littéraires au XIXe siècle* , *op. cit.* , p. 2, n. 1.

60. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs* [1939], trad. fr. Paris, Calmann-Lévy, 1973, rééd. « Pluriel », 1982. Voir aussi Anne-Marie Thiesse , *La Création des identités nationales. Europe XVIIe siècle-XXe siècle* , Paris, Seuil, 1998, rééd. « Points », 2001.

61. Béranger, *Ma biographie* , Paris, Garnier, 1868, p. 91-92, n. 3.

62. *Ibid.* , p. 13.

63. Ambitions qu'il n'a jamais complètement abandonnées puisque, à quarante ans, il tentera de nouveau sans succès d'écrire des tragédies. Voir l'analyse de ses premiers essais par Jean Touchard, *La Gloire de Béranger* , Paris, Armand Colin, 1968, t. I, chap. 3.

64. *Ibid.* , p. 66-68.

65. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 89.

66. *Ibid.* , p. 91.
67. *Ibid.* , p. 135.
68. *Ibid.* , p. 139.
69. *Ibid.* , p. 107.
70. *Ibid.* , p. 191.
71. *Ibid.* , p. 175.
72. Voir l'analyse de J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 149 *sq* .
73. Cité in Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 194.
74. *Ibid.* , p. 199-200.
75. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 206. Sur les goguettes, voir p. 202-204. La citation de Constant est donnée p. 387.
76. *Ibid.* , p. 270-289.
77. Nicolas-François Bellart, *Réquisitoire définitif dans l'affaire Louvel* , Paris, Dentu, 1820, p. 31 (voir aussi p. 27-31). Sur cette affaire, voir notamment Gilles Malandain, *L'Affaire Louvel ou l'Introuvable Complot. Événement, enquête judiciaire et expression politique dans la France de la Restauration* , thèse de doctorat, Université de Paris-XII, 2005.
78. Plaidoirie de Me Berville, in *Procès de Paul-Louis Courier* [1821], in Paul-Louis Courier, *Œuvres complètes* , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, rééd. 1964, p. 109.
79. Honoré de Balzac, *Illusions perdues* , Paris, Gallimard, « Folio », 1972, rééd. 2004, p. 389.
80. Daniel Couty, « Victor Ducange », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française* , Paris, Bordas, 1984, rééd. 1994, vol. 1, p. 730.
81. *Journal des débats* , 27 juin 1821.
82. *Le Moniteur universel* , 1er février 1824.
83. Voir Armand Carrel, « Essai sur la vie et les écrits de Paul-Louis Courier », texte rédigé pour la première édition des *Œuvres compètes* de Paul-Louis Courier en 1829, repris in Paul-Louis Courier, *Œuvres. Pamphlets politiques et littéraires* , Éditions d'Aujourd'hui, 1984, p. 30. Voir aussi Alain Dejammet, *Paul-Louis Courier* , Paris, Fayard, 2009.
84. Cités d'après A. Dejammet, *ibid.* , p. 287.
85. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 34.
86. *Ibid.* , p. 39.
87. *Ibid.* , p. 83.

88. Lettre de P.-L. Courier à Mme Courier (juin 1821 ; CCIV), *ibid.* , p. 897.

89. Lettre de P.-L. Courier à Mme Courier (juin 1821 ; CCV), *ibid.* , p. 898.

90. Lettre de P.-L. Courier à Mme Courier (juin 1821 ; CCXII), *ibid.* , p. 902.

91. *Procès de Paul-Louis Courier* [1821], in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit* ., p. 96.

92. Réquisitoire de M. de Broë, *Journal des débats* , 29 août 1821.

93. Balzac, *Illusions perdues* , *op. cit.* , p. 285.

94. *Les Méditations poétiques* de Lamartine ont été rééditées sept fois de 1821 à 1825, pour un tirage estimé entre 12 000 et 16 000 exemplaires. D'après les données établies par M. Lyons, *Le Triomphe du livre* , *op. cit.* , p. 85-86.

95. Béranger, *Correspondance générale* , t. I, 11 novembre 1820, p. 218. Voir aussi Jean Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 388.

96. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 212.

97. Cité in J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 390.

98. L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 193.

99. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , Paris, Baudouin frères, 1828, p. 155-174.

100. Plaidoirie de Me Dupin, in *ibid.* , p. 50.

101. Plaidoirie de Me Dupin, in *ibid.* , p. 46-47.

102. Le jury était composé de MM. Becq, Louis-François, propriétaire électeur ; Barbier, Jean-Joseph, marchand de cristaux ; Cheret, Louis-Jean Baptiste, écuyer ; Darte, Louis-Joseph, fabricant de porcelaine ; Delacourtie, avoué de première instance ; De Premonville, caissier de recette générale ; Du Barry, Ange-François, propriétaire électeur ; Fauchat, chef de division au ministère de l'Intérieur ; Lambert-Sainte-Croix, notaire ; Legé, ancien notaire ; Masson-Saint-Maurice, commissaire-priseur ; Boulleau, employé à l'état-major.

103. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 217.

104. *Journal des débats* , 16 mars 1822. Voir aussi *Le Constitutionnel* , 16 mars 1822 ; *Le Moniteur universel* , 16 mars 1822 ; et *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 201-275.

105. Il était présidé par Nigon de Berty, directeur des contributions, et composé de MM. Bazin, avoué, Bourquenay, chef aux finances, Develay, propriétaire, Foucher, notaire, Lefebvre, notaire, Lopinot, mercier, Maury, receveur, Morand, notaire, Scribe, marchand de soieries, Veytard, inspecteur du garde-meuble, Watrin, propriétaire.

106. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 399 *sq* .

107. Il l'écrit dans un article du *London Magazine* , en mars 1825. Stendhal qualifie par ailleurs Béranger de « grand poète » dans ses *Souvenirs d'égotisme* , Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 139 : « M. de Béranger, content d'avoir acquis en flattant ces magots

le titre de grand poète (d'ailleurs si mérité), a dédaigné de flatter le gouvernement de Louis-Philippe auquel tant de libéraux se sont vendus. » Sur la réception de Béranger dans les milieux des jeunes libéraux, voir J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 333-338 et 354 *sq* .

108. Cité in J. Touchard, *ibid.* , p. 367.

109. Cité in *ibid.* , p. 407.

110. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 237.

111. « Tribunal de police correctionnelle. Procès des Chansons inédites de M. de Béranger », *Journal des débats* , 11 décembre 1828.

112. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 215.

113. Selon un rapport de police reproduit par J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 417-418.

114. Cité in J. Touchard, *ibid.* , t. II, p. 15.

115. Lettre de P.-L. Courier à Béranger (4 janvier 1923 ; CCXXXI), in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 915.

116. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 241.

117. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 520.

118. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 242.

119. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 515.

120. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 244.

2

Mauvais genres et mauvais livres

> Mais on hait la pensée dans vos salons. Il faut qu'elle ne s'élève pas au-dessus de la pointe d'un couplet de vaudeville, alors on la récompense. Mais l'homme qui pense, s'il a de l'énergie et de la nouveauté dans ses saillies, vous l'appelez *cynique* . N'est-ce pas ce nom-là qu'un de vos juges a donné à Courier ? Vous l'avez mis en prison, ainsi que Béranger. Tout ce qui vaut quelque chose chez vous, par l'esprit, la congrégation le jette à la police correctionnelle ; et la bonne compagnie applaudit.
>
> Stendhal,
> *Le Rouge et le Noir*[1]

Le nouveau régime de liberté de presse en circonscrit aussi les limites. Pourquoi borner la liberté ? Parce que certains « abus » sont considérés comme des actes susceptibles de nuire à l'ordre établi. Comme l'explique un commentateur des lois de Serre :

> Cependant, beaucoup d'hommes éclairés et amis sincères de la liberté de la presse, ont pensé que précisément à cause de cette influence des circonstances sur le caractère des publications opérées par le moyen de presse, ou par toute autre voie, il était impossible de méconnaître qu'il était des actes que, dans tous les tems, la loi devait spécialement qualifier de provocation, parce que toujours ils en produiraient les effets ; que cette qualification était plus nécessaire maintenant, après les événemens qui ont eu lieu, et dans la situation politique et morale où se trouve la France[2] ; […].

La loi constitue ainsi un certain nombre de propos, d'idées, à partir du moment où ils sont publiés, en actes dont les effets nocifs présupposés justifient l'interdiction et les sanctions. Le régime protège ses représentants : la personne du roi, la famille royale, les Chambres. Il protège aussi la religion, instrument majeur du retour à l'ordre monarchique et sujet d'affrontement qui déchaîne les passions sous la Restauration. Du coup, la frontière entre ce qui relève de l'opinion et ce qui menace l'ordre établi devient un enjeu de lutte, tant pour les partisans de la liberté qui cherchent à l'étendre que pour ses opposants qui veulent la réduire, voire la supprimer.

Les procès littéraires sont une des principales arènes de ces luttes. L'enjeu consiste à déterminer si les passages incriminés relèvent de la controverse légitime sous un gouvernement représentatif, ou de l'offense à ce que d'aucuns considèrent comme des « vérités éternelles » qui ne doivent pas être soumises à l'examen critique.

Cependant, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, la provocation doit être formulée en termes clairs. Or, le fait que certains domaines soient soustraits à la libre discussion ou à la représentation entraîne des pratiques de contournement de l'interdit par des techniques littéraires diverses – allusion, allégorie, métaphore, métonymie. Si la littérature se politise, la politique se pare des atours de la littérature.

Ces pratiques posent le problème de l'interprétation, qui est au cœur des procès de la Restauration. La forme et le support participent de la qualification d'un texte comme acte répréhensible, tant sur le plan matériel de l'acte de publication, générateur d'une responsabilité objective, que sur celui des intentions de l'auteur, générateur de responsabilité subjective. C'est pourquoi ils donnent également matière à des controverses juridiques et à des polémiques publiques, que nous analyserons à travers les cas de la chanson et du pamphlet. Ces genres à grande diffusion tracent les nouvelles frontières de la littérature au moment où elle se différencie de la philosophie, des sciences et de l'espace public du Parlement. Parallèlement, l'élargissement du lectorat sous l'effet de l'alphabétisation pose la question de la responsabilité objective de l'écrivain en régime de liberté de presse. Elle émane des effets nocifs présumés des publications sur les publics considérés comme vulnérables.

L'invention de la morale publique

Sur le fond, la loi de 1819 punit tout d'abord la « provocation » à un acte qualifié de crime ou de délit dans le Code pénal. C'est sur la base de ce principe que la presse libérale fut désignée du doigt lors de l'assassinat du duc de Berry. Mais certains propos constituent, on l'a vu, des crimes en eux-mêmes : il en va ainsi des outrages à la morale publique et religieuse, aux bonnes mœurs, des offenses publiques envers la personne du roi et envers les membres de la famille royale, les Chambres, les souverains et les chefs des gouvernements étrangers, de la diffamation et de l'injure publique. La législation révolutionnaire assimilait l'atteinte à la morale et aux mœurs par l'écrit et par l'image aux actes offensant la pudeur. Le Code pénal les a dissociés, en rattachant les premières aux délits de presse en son article 287. Dans le même esprit, l'article 8 du projet de loi de 1819 punit l'« offense à la morale publique et aux bonnes mœurs » par voie de publication.

À la différence des « bonnes mœurs », la notion de « morale publique » est neuve dans le vocabulaire juridique. Elle a été forgée pour la circonstance. Lors de la présentation du projet de loi à la Chambre des députés, le garde des Sceaux le justifie par « le besoin de rétablir les principes moraux sur leurs fondements » après « les

bouleversements qui ont agité, non seulement l'ordre politique, mais l'ordre moral sur lequel repose l'existence même de la société ».

La religion a délibérément été tenue à l'écart pour garantir la liberté égale des cultes et favoriser la tolérance par la liberté de controverse, cela en vue de prévenir les sanglantes persécutions menées en son nom, comme l'expliqua le garde des Sceaux lors de la présentation du projet de loi à la Chambre des députés :

> Une loi qui reconnaît les divers cultes chrétiens, et qui protège tous les autres, ne peut, sans se placer en opposition avec son principe, prohiber à aucun d'eux l'exposition et la défense de ses dogmes et de ses principes ; ces dogmes se combattent ; telle secte ne voit dans telle autre qu'outrage à la divinité, erreur, hérésie ; les pratiques de tel culte ne semblent à tel autre culte qu'idolâtrie ou superstition. La loi, pourtant, leur accorde une protection commune ; comment donc rédiger le texte qui doit également leur assurer la liberté qui leur est promise et le respect qui leur est dû ?
> Si l'on punit vaguement l'outrage à la religion, n'est-il pas à craindre que cette énonciation ne prépare un prétexte à l'intolérance ? De quelle religion aura parlé la loi ? Si l'une domine, elle qualifiera d'outrage la défense de toutes les autres. La discussion mène à l'aigreur ; l'aigreur, en cette matière, précipite bientôt aux excès, si la liberté la plus entière n'en use la violence ; et cette liberté disparaît pour peu que la loi balance inégalement son appui[3].

La religion se compose, précise-t-il, du dogme, du culte et de la morale : alors que les dogmes et les cultes diffèrent, la morale est immuable, elle est la « science des mœurs », elle est la base commune à tous les cultes en ce qu'elle se compose de préceptes et de « vérités » telles que l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme. En protégeant la « morale publique », la loi protège donc le sentiment religieux des outrages qui peuvent lui être faits tout en préservant la liberté de culte et la liberté de discussion philosophique et scientifique. C'est ce que fit valoir à son tour le duc de Broglie lorsqu'il présenta le projet à la Chambre des pairs :

> Dans un pays où la liberté des cultes est un droit constitutionnel, et où la liberté des discussions philosophiques est un droit acquis par une prescription plus que centenaire, si une loi était rendue qui permît à quiconque se verrait contester avec quelque vivacité, soit un sentiment qu'il trouve bon, soit une opinion qu'il trouve juste, soit un dogme qu'il estime vrai, soit une pratique qui découle de ce dogme, de porter plainte en justice, et de voir sa plainte accueillie, les tribunaux retentiraient incessamment des cris de l'école, leurs arrêts deviendraient des décisions de théologie et de métaphysique ; les diverses communions religieuses, qui vivent en paix aujourd'hui, ressaisiraient bientôt les armes […].
> Portant ensuite leurs regards sur le vaste champ des controverses et des discussions humaines, [les rédacteurs du projet de loi] ont dû reconnaître, d'une part, que tout ce qui se produisait dans un langage modeste et conforme aux bienséances méritait protection, sur quelque sujet que ce fût ; ensuite, que ce serait violer la liberté des cultes que d'interdire à telle ou telle religion le droit de lancer l'anathème sur toute autre, et de se proclamer exclusivement *vérité* ; enfin, qu'on ne pouvait, sans compromettre les progrès des sciences physiques et de la philosophie naturelle, placer des dogmes positifs sous la protection des tribunaux[4].

Lors du débat à la Chambre des députés, divers amendements

avaient été proposés. À gauche, Benjamin Constant demandait la suppression de l'expression « morale publique » au nom de la séparation du pouvoir temporel et spirituel et de la liberté de culte. La religion, avança-t-il, « a son sanctuaire dans le cœur des hommes », ce n'est pas aux tribunaux mais à l'éducation de faire respecter les dogmes ; le pouvoir temporel ne doit pas s'en mêler. « Alors, la religion se raffermira sans l'assistance des lois pénales, et sans le secours des cachots, parce que la religion ne sera plus alors que bienfaisante et consolatrice[5]. » Il retira cependant sa proposition après que le garde des Sceaux eut expliqué l'acception très générale qu'il donnait à l'expression « morale publique » comme fondement du sentiment de justice et d'injustice et des notions du vice et de la vertu :

> La morale publique est celle que la conscience et la raison révèlent à tous les peuples comme à tous les hommes, parce que tous l'ont reçue de leur divin auteur, en même tems que l'existence ; morale contemporaine de toutes les sociétés, que sans elle nous ne pouvons pas comprendre ; parce que nous ne saurions les comprendre sans les notions d'un Dieu vengeur et rémunérateur du juste et de l'injuste, du vice et de la vertu, sans le respect pour les auteurs de ses jours et pour la vieillesse, sans la tendresse pour les enfans, sans le dévouement au prince, sans l'amour de la patrie, sans toutes les vertus enfin qu'on trouve chez tous les peuples, et sans lesquelles tous les peuples sont condamnés à périr[6].

Hercule de Serre en faisait une morale éternelle des peuples, qui avait précédé les religions positives. C'est la « religion primitive » que le christianisme a su porter « au dernier degré de pureté et de sublimité[7] ».

De son côté, la droite exigeait que l'on protégeât la religion de l'État face aux outrages et au sacrilège, quitte à y associer celle des autres cultes, brandissant la menace de la propagation des doctrines athéistes et des progrès de l'impiété. Royer-Collard, porte-parole des « doctrinaires », leur objecta que la morale publique ne diffère du sentiment religieux universel que comme l'effet de la cause, et qu'elle en est inséparable. Mais le vicomte Joseph Lainé[8], qui préconisait une référence explicite à la religion, invoqua l'opinion des philosophes et des théologiens qui considéraient morale publique et religion comme des termes distincts. Le garde des Sceaux revint sur la distinction entre les religions positives, fondées sur une croyance et sur des dogmes, et qu'il fallait laisser libres de s'exprimer, et l'idée de « morale publique ». Il fut appuyé par la gauche, qui redoutait que ne gagne l'esprit d'intolérance.

Une intervention de Cuvier en faveur de la liberté philosophique fit rejeter l'amendement Lainé. Il cita les exemples de Pascal, taxé de fatalisme, et de Descartes, accusé de détruire l'existence de Dieu, par leurs propres pairs de la Sorbonne. Qu'adviendrait-il devant des juges moins familiers de ces questions ? N'était-il pas aisé de convaincre un

tribunal d'assises de province que les ouvrages de Montesquieu attentaient à l'ordre monarchique, à la morale et à la religion, alors même qu'on s'accordait pour y puiser « les plus saines doctrines pour le maintien des États » ? Cuvier évoqua un autre argument : avec le retour de l'esprit religieux, les écrivains qui cherchaient à attaquer la religion devaient désormais recourir à l'« obscénité » pour parvenir à toucher « quelques hommes dépravés » ; la loi, qui était sévère sur ce point, permettait de les punir[9].

Le garde des Sceaux accepta néanmoins la formule, proposée par le comte d'Hautefeuille, de « morale publique et religieuse » dans la mesure où le terme de morale religieuse ne renvoie pas à des croyances spécifiques et ne limite pas la liberté de controverse, il indique « ce qui est commun à tout homme moral, indépendamment du culte qu'il professe[10] ». La Chambre des pairs ratifia cette formule, à la suggestion de la commission désignée pour examiner le projet de loi, bien que le rapporteur, le duc de Broglie, se satisfît du terme « morale publique » qui avait l'avantage, malgré sa nouveauté, de ne rien exclure et de ne rien désigner, remettant seulement à la société, représentée par les divers jurys, « une arme pour se défendre précisément sur le point où elle se sentirait blessée[11] ».

Paradoxalement, cette concession à la droite, admise comme une simple redondance visant à souligner le fait que le sentiment religieux était inhérent à la morale – et donc que morale et religion étaient indissociables –, devait à terme se retourner contre elle car elle instaurait, dans le texte de loi, une distinction entre morale publique et morale religieuse qui pourrait être interprétée comme telle, ce que ne manquèrent pas de faire les républicains en éliminant des lois de 1881 le terme « religieuse ». Mais sur le moment, la loi, en n'accordant pas de protection spéciale à la religion de l'État, apparut surtout à la droite et au clergé comme une concession de plus au libéralisme, qui portait atteinte aux prérogatives de l'Église catholique en France, lui faisait perdre son monopole de l'anathème et laissait la porte ouverte à la critique des institutions et des ministres du culte – ne formant pas un corps constitué de l'État, ils n'étaient pas protégés en tant que tel de la diffamation et de l'injure –, par laquelle allait se livrer le combat libéral contre les traditionalistes.

Du droit de critiquer les institutions et de ses limites

Les accusations portées contre Victor Ducange, Paul-Louis Courier et Béranger sont représentatives de l'articulation étroite entre morale, religion et politique pour défendre l'ordre établi et du recours au spectre de la Révolution pour limiter la liberté d'expression. L'outrage

aux mœurs et à la morale publique est un magnifique prétexte à qui veut poursuivre les opposants au régime. Pour l'avocat général de Broë, comme on l'a vu, la peinture par Paul-Louis Courier des mœurs passées de l'aristocratie vise à « exciter la haine contre les descendans » et à saper par ce biais les fondements de l'ordre monarchique[12]. Victor Ducange est accusé d'outrage à la morale publique et religieuse, mais aussi d'avoir provoqué et excité à la guerre civile pour avoir décrit la Terreur blanche dans le Midi. Le réquisitoire de l'avocat général Marchangy contre Béranger, dont *Le Moniteur* a publié l'essentiel (à l'exception du passage concernant l'offense au roi, chef qui ne fut par retenu par le jury), illustre la rhétorique sur laquelle s'étaie cette imbrication.

Selon lui, Béranger a outrepassé la liberté de critique et de discussion en attaquant « ce qui est inviolable et sacré », à savoir « Dieu, la religion, la légitimité[13] ». Il dénonce, à propos des chansons de Béranger, « le révoltant cynisme de leurs expressions[14] ». Le « cynisme » était alors, à en croire les propos que Stendhal met dans la bouche du comte Altamira dans *Le Rouge et le Noir*, et que nous avons placés en exergue de ce chapitre, le terme qui servait à stigmatiser la pensée originale, libérée des préjugés, ou ce que les hommes de lettres du XVIIIe siècle appelaient l'« esprit philosophique ». Signe d'impiété, le « mépris des dogmes de la morale et de la vertu » menace fortement l'ordre social.

Évoquant la période de calme « succédant à nos agitations politiques », le procureur rappelle que le rôle de la religion est de restaurer l'ordre, « discipliner les esprits rebelles, et ramener dans nos foyers le culte des traditions vénérables », rendre à la jeunesse les « avantages de la docilité », « creuser un lit profond et paisible à ces ambitions désordonnées qui mugissent de la surface de la France ». Or Béranger entretient l'esprit de sédition dans les mœurs :

> La sédition n'éclate souvent que sur les sommités sociales tandis que l'impiété ronge les fondemens des nations. Ah ! Qu'importe que la révolution ne soit plus dans les actes si elle est toujours dans les mœurs ! […] La révolution n'est pas seulement dans la substitution d'un usurpateur à un ordre des choses consacré, elle est surtout dans le néant de ces cœurs enflés d'un orgueilleux mépris pour les dogmes de la morale et de la vertu[15] […].

L'assimilation des chansons de Béranger à l'esprit philosophique trouve un appui supplémentaire dans le précepte de libertinage comme seule règle de conduite donnée aux hommes. Le lien entre les bonnes mœurs et la politique est un *leitmotiv* des opposants à la liberté de presse : « La politique révolutionnaire se fait dans les mauvais lieux, c'est en outrageant la pudeur qu'on apprend à détester la royauté », est-il écrit dans l'article du *Mémorial catholique* sur les « mauvais livres » cité au chapitre précédent[16].

Si le caractère politique des chansons ne peut être directement attaqué, le procureur l'insinue tout au long du réquisitoire en accusant le chansonnier d'avoir outrepassé la liberté de critique. « L'esprit dogmatique a dissipé les illusions ; l'esprit fort a détruit les croyances ; l'esprit de parti a troublé l'harmonie. Est-ce donc un fauteur de ces tristes changements qui doit se plaindre de leurs tristes conséquences[17] ? » Il l'accuse en outre de provocation au délit que représente le port public de tout signe de ralliement non autorisé, pour avoir excité à déployer le drapeau tricolore en signe de rébellion dans la chanson « Le vieux drapeau ». Il y voit une tentative de perversion de l'esprit militaire.

À la plaidoirie de Me Dupin, qui a allégué que la France était une monarchie tempérée par des chansons et que des chansons plus audacieuses que celles de Béranger étaient restées impunies sous l'Ancien Régime, Marchangy a beau jeu de rétorquer qu'il serait bien imprudent de donner en exemple ces pratiques antérieures à la Révolution :

> Quand il serait vrai que les licences fussent restées impunies à cette époque, il nous semble que tout ce qui s'est passé dans la révolution n'est pas tellement favorable qu'on puisse prendre pour exemple tout ce qui s'est fait avant. La chanson peut avoir sa part dans tous les écrits qui concoururent à la funeste abolition des respects consécrateurs de l'auteur et du trône ; car enfin la révolution n'est pas tout entière dans les journées du 14 juillet, du 10 août, du 21 janvier ; elle est dans tous les principes qui l'ont préparée[18].

Lors du troisième procès du chansonnier, le procureur du roi Champanhet dénoncera des couplets « empreints d'esprit d'irréligion », tournant en dérision un des sacrements, jetant un « doute affreux » sur le « dogme sacré », portant atteinte aux « dogmes, bases de la morale et de toute croyance religieuse[19] ». Il jettera aussi sur lui le soupçon de bonapartisme, suggérant que Béranger appelle au retour de l'ordre impérial.

La stratégie de la défense consiste, généralement, à mettre en avant les libertés fondamentales acquises par la Charte, liberté de conscience et d'expression, liberté de presse, droit à la critique politique et sociale, tout en essayant de démontrer que les auteurs poursuivis n'ont pas abusé de ces droits et n'ont pas outrepassé le cadre du discours autorisé par la loi. L'avocat de Béranger en 1828, Me Barthe, rappelle ainsi le « droit de discuter librement les croyances », hormis « deux vérités essentielles, bases de toutes les religions, l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme[20] ».

La liberté de discussion inclut le droit de porter un regard critique sur les institutions politiques et religieuses. Me Dupin, le premier défenseur de Béranger, dénonce la « tyrannie » du gouvernement, lequel exige qu'on chante des chansons qui lui sont favorables, sans

quoi il destituera ses fonctionnaires. Il lui reproche de ne point tolérer la moindre opposition : alors que sous la monarchie absolue, tout finissait par des chansons, sous la monarchie constitutionnelle, on dira que « tout finit par des procès[21] ». Or, dit-il, l'opposition est légitime en régime parlementaire. Elle peut prendre des formes diverses. En effet, chacun « résiste à sa manière à ce qui peut dégénérer en oppression : les uns par des livres, d'autres par des discours : celui-là par une pétition, celui-ci avec un couplet ». Et de citer :

> Oui, je suis un pauvre sauvage
> Errant dans la société,
> Et pour repousser l'esclavage,
> Je n'ai qu'un art et ma gaieté.
> De telles armes n'ont jamais paru séditieuses, jusqu'ici du moins[22] !

Il réclame donc pour son client le droit de composer des « chansons politiques, anti-ministérielles et anti-judiciaires ».

Le droit de critiquer le gouvernement constituait un enjeu politique de taille, à cette époque. Lors du débat sur le projet de loi relatif à la répression des délits de presse présenté en 1822, le comte Lanjuinais, défenseur d'un royalisme constitutionnel (il avait soutenu le ministère Decazes) et farouche opposant des ultras emmenés par Villèle[23], s'inquiéta des termes proposés à l'article 4 : « Quiconque, par l'un des mêmes moyens, aura excité à la haine ou au mépris du gouvernement du Roi, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à quatre ans et d'une amende de 150 frs. à 1 500 frs. La présente disposition ne peut pas porter atteinte au droit de discussion et de censure des actes des ministres. » Ces termes menaçaient, selon lui, le droit de la critique politique :

> Avec cet article, non seulement la critique injurieuse ou virulente sera défendue, mais la critique même décente sera interdite pour peu qu'elle soit forte et méritée. Comment veut-on, en effet, que l'on puisse faire sentir l'injustice d'une mesure ou sa déraison, sans exposer ses auteurs à la haine ou au mépris ? C'est donc tendre un piège aux écrivains que de leur permettre, d'un côté, la libre critique, en punissant de l'autre celle qui atteindrait son but[24].

La défense dénonce donc ce qui relève à ses yeux du délit d'opinion. Elle conteste l'usage des notions d'outrage aux bonnes mœurs et d'offense à la morale publique et religieuse par le ministère public pour disqualifier des opposants aux régimes. L'avocat de Paul-Louis Courier, Me Berville, commence par s'étonner de ne pas trouver d'arguments étayant l'accusation d'atteinte à la morale publique dans le réquisitoire du procureur. Il se réjouissait, dit-il, de n'avoir pas à plaider une cause politique, et « voilà qu'on nous fait une morale politique ! Voilà qu'on s'efforce encore, dans une cause où la politique n'a rien à démêler, de parler aux passions politiques[25] ! ». Selon l'avocat, l'« outrage à la morale publique » est une formule vague et

élastique dont on s'empare quand on ne peut poursuivre pour des délits qualifiés de manière plus précise. De même que l'« attaque contre l'autorité constitutionnelle du roi et des Chambres » et la « provocation à la désobéissance aux lois ». Mais, avance-t-il, le fait d'avoir ajouté « publique » à « morale » signifie, de la part du législateur, une distinction entre d'un côté des doctrines personnelles, des opinions particulières, la morale d'un homme, d'une secte, d'une école, de l'autre la

> morale absolue, universelle, immuable, contemporaine de la société elle-même ; toujours constante au milieu des vicissitudes sociales, émanée de la Divinité, et supérieure à toutes les opinions humaines ; qui n'est point de réflexion, mais de sentiment ; point de raisonnement, mais d'inspiration […]. C'est cette morale qui sanctionne la foi des engagements, consacre la couche conjugale, unit par un lien sacré les pères et les enfants ; c'est elle qui flétrit le mensonge, le larcin, le meurtre, l'impudicité : c'est celle-là seule qui prend le nom de morale *publique* , parce que fondée sur l'assentiment de tous les hommes, elle a son témoignage, sa garantie, dans la conscience *publique* .

Quel est donc l'écrivain qui outrage la morale publique ? se demande Me Berville.

> C'est celui qui ose mentir à l'honnêteté naturelle, à la conscience universelle ; celui dont le langage soulève dans tous les cœurs le mépris et l'indignation. […] Ici, toute argumentation est vaine : le cri de la conscience outragée, voilà le témoignage que l'accusation doit invoquer ; c'est la voix du genre humain qui doit prononcer la condamnation.

Cette distinction est, explique-t-il, un avertissement adressé aux fonctionnaires en charge des poursuites, de ne pas les confondre, sous peine de faire du « Code pénal le vengeur de leurs doctrines personnelles ». Or son client, Courier, n'a rien fait de tout cela. Certes, son pamphlet est une critique de la souscription de Chambord, mais elle se fonde sur des considérations tout à fait morales : c'est une mauvaise affaire pour le prince, car ce sont les courtisans qui en profiteront, le sacrifice affaiblira l'amour que lui porte le peuple, et sa jeunesse pourrait y être corrompue par le souvenir des mauvaises mœurs qui y est enfermé ; mauvaise pour le pays, dont les mœurs pourraient être corrompues par celles des courtisans ; le domaine serait plus utile à la culture : cette dernière considération étant, selon le défenseur, « d'économie politique[26] ». Et d'invoquer les arguments du ministre de l'Intérieur contre l'acquisition du château, qui convergent avec ceux de Courier. Citant à l'appui du droit de critiquer la cour l'autorité de Montesquieu et de Massillon, il conclut en faisant de Courier un « moraliste[27] ».

On retrouve un argument semblable dans la plaidoirie de Me Dupin lors du premier procès de Béranger. Lui aussi distingue deux types de morale, la morale publique et la morale particulière :

> La morale publique n'est pas la morale particulière de certains hommes, de certaines classes, de certains intérêts ; c'est cette raison supérieure qui nous éclaire sur le juste et sur l'injuste ; c'est cette voix qui n'est que le cri de la bonne conscience ; ces vérités éternelles, immuables, indélébiles, que Dieu a gravées dans le cœur de tous les hommes ; qui, dans tous les temps, comme dans tous les pays, servent à régler leur conduite, et à la diriger vers le bien ; qui prescrivent la fidélité dans les engagemens, le respect de tous les devoirs, et constituent, à proprement parler, le droit naturel[28].

Selon l'avocat, si l'on fait l'apologie du vol dans une chanson, on se rend coupable d'outrage à la morale publique, car cela revient à « attaquer la société dans son essence comme un coup de poignard attaque la vie dans sa source[29] ».

Tout comme la critique politique, la libre discussion des religions et la critique des institutions religieuses sont légitimes tant qu'elles ne touchent pas aux fondements de la croyance. Ainsi, critiquer le concordat, acte temporel, ne revient pas à porter atteinte à la religion, explique Me Dupin. Il met en garde contre les « vengeurs de la Divinité » dont les actions intentées au nom de la religion ne servent en réalité que de « masques aux passions haineuses[30] ». Et de citer Molière sur les faux dévots qui « […] pour perdre quelqu'un couvrent insolemment / des intérêts du ciel leur fier ressentiment », à la différence des vrais dévots qui sont toujours disposés à l'indulgence[31]. Distinguant la morale religieuse de celle de « telle ou telle secte », il rappelle que la demande d'inclure la « religion chrétienne » dans la loi de 1819 fut rejetée par le garde des Sceaux parce qu'elle risquait de rallumer les querelles de religion. Enfin, il distingue l'offense à la morale publique et religieuse du « trait satirique » décoché contre des personnes qui représentent telle religion[32]. *Tartuffe* et le *Lutrin* ne furent-ils pas autorisés sous Louis XIV ? Or, les prêtres ne formant pas un corps constitué, ils ne sont pas protégés par la loi de 1819. En témoigne précisément le fait qu'un amendement visant à y introduire l'offense à la religion de l'État et à ses ministres a été proposé dans le nouveau projet de loi en discussion à la Chambre des députés. Les piques de Béranger contre les missionnaires sont, en réalité, une critique de l'intolérance. Convoquant Pascal, Me Dupin taxe ceux-ci d'ultramontanisme dans un contexte de forte tension avec la fraction gallicane, qui revendique l'autonomie de l'Église de France par rapport à Rome[33].

Ces arguments très politiques, notamment sur la question des rapports entre l'État et la religion, demeurent cependant dans le cadre strictement légal de la libre discussion des opinions. Sur ce plan, ils relèvent plus d'une stratégie de connivence que de rupture. Les défenseurs ont à cœur de préserver leurs clients des accusations dont ils sont l'objet. Me Berville oppose le *Simple Discours* de Paul-Louis Courier aux « écrits monstrueux » de ces « auteurs infâmes qui se jouent de ce qu'il y a de plus sacré, et dont les pages révoltantes font

frémir à la fois la pudeur et la nature », les Sade et les Arétin pour lesquels la loi a été faite[34].

De même, lors du procès de 1828, l'avocat de Béranger, Me Barthe, dénonce le caractère politique du procès, dont l'initiative revient à une faction qui vient d'être détrônée, les chansons n'étant qu'un prétexte. Il revendique pour son client le droit de mettre en garde le roi contre les manœuvres du parti religieux. La Fontaine et Racine ne se sont-ils pas permis de critiquer le roi ? Il n'hésite pas à évoquer à propos du « Sacre de Charles le Simple », « la moralité profonde qui se trouve dans ce morceau de poésie », où l'auteur exprime sa crainte de « voir la puissance civile s'humilier devant le pouvoir religieux ». Il va jusqu'à avancer que la religion est plus offensée par son utilisation comme instrument pour couvrir des « vues d'ambition et même des intérêts honteux » que par la « saillie du poète » ou la « prétendue licence de l'écrivain[35] ».

Mais il veut à tout prix écarter le soupçon d'athéisme ou de matérialisme qui pèse sur son client. C'est pourquoi il explique que l'auteur du « Dieu des bonnes gens » ne peut pas avoir douté du principe de l'immortalité de l'âme. À l'instar de Dupin citant le « Paradis perdu » de Milton à propos de la chanson « Le Bon Dieu » lors de son premier procès, Barthe convoque Voltaire, Rousseau, La Fontaine, que Béranger n'aurait fait que paraphraser : ainsi de l'incertitude de l'avenir des hommes chez Voltaire, ou du jeu de la courte paille pour savoir s'il existe des peines ou des récompenses dans l'autre monde dans les *Confessions* de Rousseau.

Ces références ont une triple fonction : signaler des précédents, signifier le capital culturel des auteurs, qui les inscrit dans la filiation d'une tradition lettrée dotée de ses normes et de ses valeurs propres, à l'aune desquelles ils réclament d'être jugés. Sous ce rapport, le fond apparaît indissociable de la forme. La question du rapport entre la forme et le fond se pose aussi relativement à l'interprétation des textes incriminés, qui est un enjeu central des procès littéraires.

De l'ambiguïté comme instrument de subversion

Dans la production éditoriale de la Restauration, les belles-lettres représentent environ un tiers des titres publiés et un quart des feuilles tirées (voir tableau 1). La part de l'histoire, dont la production par titres a doublé depuis la période napoléonienne, passant à un cinquième, est encore plus importante selon la proportion de feuilles tirées, qui s'élève à un tiers[36]. En 1828, selon Philarète Chasle, l'histoire arrive en tête des catégories d'ouvrages avec 736 titres, suivie de près par les matières religieuses (708). La poésie est en

troisième position (463), avant le drame (308), la jurisprudence (286), les romans (267), la politique et l'administration (264) et l'éducation (260). À l'exception de la médecine (220), les catégories d'ouvrages spécialisés, dans lesquelles se range désormais la philosophie, tombent au-dessous de 100[37].

Nombre de feuilles d'imprimerie produites par les presses de France pour la fabrication de livres du début 1812 à février 1827

	Nombres de feuilles d'imprimerie
Théologie	159 586 647
Législation	96 793 401
Sciences	92 554 234
Philosophie	25 543 464
Économie politique	34 326 571
Art et administration militaire	14 350 858
Histoire	302 508 296
Beaux-Arts	20 573 316
Belles-Lettres	289 878 763
Objets divers : almanachs	56 215 684
Autres*	59 964 000
Total	**1 152 295 234**

Source : Chambre des députés, *Débats parlementaires*, *Seconde Restauration*, séance du 17 février 1827, intervention du baron Méchin, p. 659.

* La somme des chiffres donnés par catégorie ne correspondant pas au total, nous avons introduit cette catégorie « Autres », qui amortit la différence.

Tandis que la poésie est régie par des contraintes formelles claires qui permettent de l'identifier comme genre, les contours des divers types de prose ne sont pas aussi nets, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à la différence des sciences et de la philosophie qui connaissent alors un processus de spécialisation, l'écriture de l'histoire, la peinture de la société, les études de mœurs, l'analyse psychologique ne sont pas encore une spécialité et peuvent emprunter les formes romanesques, comme en témoigne l'œuvre de Balzac. Dans la France de la Restauration, l'engouement pour l'histoire, dont témoignent non seulement l'augmentation du nombre de titres par an mais aussi la vogue du roman historique, importée d'Angleterre avec les romans de Walter Scott, s'explique en partie par les événements révolutionnaires et les changements de régime. Mais l'écriture de l'histoire nationale est aussi un enjeu politique brûlant. Elle doit par conséquent souvent se travestir, comme les écrits politiques, brouillant ainsi les catégories de fiction et de non-fiction.

La loi de 1819 a abandonné, on l'a vu, la distinction entre provocation directe et indirecte. Elle ne reconnaît que la provocation formulée en termes clairs, « dans un langage significatif, intelligible,

propre à émouvoir les esprits », comme l'explique le duc de Broglie, et non de manière subtile, équivoque, ambiguë ou détournée[38]. Or, à toute époque, les écrivains ont recouru à des stratégies de contournement de la censure par des procédés littéraires : déplacement dans le temps ou dans l'espace, allusion, allégorie, métonymie, synecdoques, métaphores, etc., selon un langage codé que les lecteurs de l'époque savaient décrypter. On attaque ainsi sous la Restauration les ministres plutôt que le roi, les prêtres plutôt que la religion, on déplace le cadre dans un autre pays ou dans un lointain passé, etc. L'abbé Mutin écrit par exemple, à propos de l'*Histoire de la contre-révolution en Angleterre* (1827) d'Armand Carrel, que c'est en fait une histoire à peine masquée de la contre-révolution en France sous Louis XVIII et Charles X : « Impossible au lecteur ignorant et crédule de ne pas s'écrier à chaque page : c'est tout comme chez nous[39]. » Un des subterfuges auxquels recouraient les auteurs de pamphlets consistait à intercaler des phrases qui semblaient contraster avec la thèse centrale, et qui étaient destinées à servir à la défense en cas de poursuites. « Par là ils se croient suffisamment à couvert devant les tribunaux et ils n'en disent pas moins tout ce qu'ils veulent dire à un public qui n'est pas dupe de ce manège », commente l'abbé Mutin qui explicite ce stratagème dans sa fiche sur la *Septième Lettre* de Salvandy[40].

L'ambiguïté est donc une propriété majeure de ces textes, qui fonde leur caractère littéraire. Aussi la défense conteste-t-elle à bon droit la méthode de lecture du ministère, fondée sur « ce système funeste d'interprétation, de conjectures et d'insinuations perfides incessamment démenties par ceux dont on veut à toute force traduire la pensée[41] ». Mais si l'accusation tend à sur-interpréter les textes, la défense fait souvent montre d'une formidable mauvaise foi, comme le lui reproche l'avocat général dans le procès de Béranger[42], en dépouillant le texte de sa dimension allusive, métaphorique ou ironique. Ainsi, contre l'accusation de provocation au port de signe de ralliement prohibé, Me Dupin argue, contre toute vraisemblance, que le « coq des Gaulois » dont il est question dans la chanson « Le vieux drapeau » n'est pas le « coq des républicains », arboré contre la monarchie, mais le coq en tant qu'emblème du peuple Gaulois, que l'auteur voulait unir aux Francs pour marier deux époques.

La chanson des « Deux sœurs de charité » donne également lieu à des interprétations divergentes : selon l'avocat général, l'auteur y soutient que la fille de joie ne mérite pas moins le ciel par excès de la débauche que la sœur de charité par ses bonnes œuvres et son dévouement, alors que, selon le défenseur, l'auteur suggère que le mal peut être racheté par le bien : la fille de joie peut se racheter, suivant l'exemple de la « Magdelaine ». Lors du procès de 1828, Me Barthe

discutera l'interprétation de l'expression « vieux linge » dans « L'ange gardien » : elle aurait été mal comprise par l'accusation, « car le vieux linge ne sert jamais dans l'extrême-onction, c'est du drap mortuaire qu'a voulu parler l'auteur[43] ». Il prétend aussi que, dans la chanson « Le sacre de Charles le Simple », Béranger défend le gallicanisme contre l'ultramontanisme, condamné par le tribunal devant lequel il comparaît à travers la personne de Lamennais…

Caractérisés par un langage clair, la provocation, l'outrage, l'offense se différencient par ailleurs de la discussion philosophique par le style. Selon le duc de Broglie, la loi protège de toute poursuite ce qui s'exprime « dans un langage modeste et conforme aux bienséances[44] ». Concernant l'offense aux bonnes mœurs, l'art est aux yeux de la défense un voile qui le démarque des « obscénités » : la culpabilité d'outrage ne concerne pas « les idées voluptueuses gazées avec art », avance Me Dupin lors du procès de Béranger[45]. Autre argument, qui devient un *leitmotiv* de la défense dans les procès littéraires : les passages incriminés doivent être resitués dans l'ouvrage, conçu comme un tout : « Quand on attaque un auteur sur ce qu'il a écrit, il ne faut pas prendre un passage isolé dans ses œuvres ; il faut chercher sa doctrine dans tout son livre », explique Me Dupin[46].

La forme est par conséquent déterminante. Elle constitue un enjeu majeur des débats judiciaires. Elle renvoie au style, aux formes de l'expression, aux procédés rhétoriques, au genre littéraire. On analysera ici les arguments à charge et à décharge autour de deux genres caractéristiques de cette époque, la chanson et le pamphlet, dont l'un, par sa légèreté, réclame en principe l'indulgence, alors que l'autre appelle au contraire la sévérité par sa nature politique avouée et sa faculté de frapper les esprits. Ces genres délimitent les frontières de l'activité littéraire à cette époque entre deux pôles opposés : d'un côté le divertissement, de l'autre la politique ; d'un côté la légèreté, le spectacle, de l'autre l'esprit de sérieux, le monde réel. À ceci près qu'à partir de 1814, la chanson devient « une des principales armes de l'opposition[47] ».

Le « privilège de la rime »

Dans l'article du *Drapeau blanc* où il attirait l'attention de la justice sur le recueil de Béranger, Martainville contestait ce qu'il appelait le « privilège de la rime », « car un citoyen *violable* qui aurait dit *en prose* ce que M. Béranger a dit en vers, aurait eu certainement maille à partir avec M. le procureur du roi[48] ». Le réquisitoire du procureur Marchangy, lors du premier procès de Béranger, s'ouvre sur ce constat du privilège et de l'indulgence dont jouit la chanson en

France :

> MM. les jurés, la chanson a une sorte de privilège en France. C'est, de tous les genres de poésie, celui dont on excuse le plus volontiers les licences. L'esprit national le protège et la gaîté l'absout. Compagnes de la joie, fugitives comme elle, il semble que ces rimes légères ne soient point propres à nourrir la sombre humeur du malveillant, et depuis Jules-César jusqu'au cardinal de Mazarin, les hommes d'État ont peu redouté ceux qui chantaient.

Mais le genre a, selon le procureur du roi, évolué. Il a été détourné de sa vocation initiale, qui était d'insuffler de la gaieté, et mis au service de la sédition :

> Profitant de l'indulgence qui lui était acquise, plus d'une fois pendant nos révolutions publiques les perturbateurs le mirent à leur école, ils l'échauffèrent de leur ardeur, ils en firent l'auxiliaire du libelle et des plus audacieuses diatribes. Dès lors, un sarcasme impie remplaça la joie naïve ; une hostilité meurtrière succéda au badinage d'une critique ingénieuse. Des refrains insultans furent lancés avec dérision sur les objets de nos hommages, bientôt ils stimulèrent tous les excès de l'anarchie, et la muse des chants populaires devint une des furies de nos discordes civiles.

Cet historique fonde l'argument central sur lequel s'appuie son réquisitoire, à savoir que dans la mesure où elle s'écarte de sa vocation originelle, la chanson ne peut plus prétendre bénéficier de la faveur qu'on lui concédait :

> Lorsque les chansons peuvent s'écarter ainsi de leur véritable genre, auront-elles droit à la faveur que ce genre inspirait ? Leur suffira-t-il du titre de chansons pour conquérir impunément le scandale et pour échapper à la répression judiciaire ? Si telle était leur dangereuse prérogative, bientôt la prose leur céderait en entier la mission de corrompre, et l'on chanterait ce qu'on n'oserait pas dire[49].

La stratégie du ministère public consiste dès lors à démontrer que Béranger a dérogé au genre de la chanson, non seulement par le contenu, qui aborde des sujets sérieux comme la religion ou la politique, mais aussi par la forme poétique, par le style, et par le support imprimé. Du point de vue de la forme, le procureur Marchangy tire les chansons de Béranger vers la poésie qui leur donne un caractère plus sérieux : ce sont des odes, des dithyrambes, des satires. Lors du procès de 1828, l'avocat général Champanhet développera le même argument : « Si par les formes du style, les vers du sieur de Béranger tiennent de la simple chanson, par la grandeur des idées, la profondeur des pensées et l'énergie de l'expression, il en est certains qui s'élèvent quelquefois jusqu'à l'ode[50]. » Et de citer son prédécesseur Marchangy, qui rappelait qu'on n'était pas obligé de les chanter, qu'on pouvait tout aussi bien les lire. Comme les chansons révolutionnaires, qui opposaient à la gaieté, à la joie naïve, à la légèreté des chansons d'Ancien Régime, leur caractère « hostile », « sombre », leur « hostilité meurtrière », pour se faire « l'auxiliaire des libelles et des audacieuses diatribes », celles de Béranger deviennent

« manifeste », selon Marchangy, « libelles rimés », pour Champanhet[51], qui explique :

> D'ailleurs, il ne suffit pas de donner à des vers le titre de *chansons* pour les dépouiller du caractère du libelle, et leur attribuer celui propre à la chanson telle qu'on l'a toujours entendue en France. Nous ne la reconnaissons point dans ces vers, dont la politique fournit les sérieux sujets, où la malice est remplacée par la malveillance, et une critique badine par une hostilité agressive[52].

La défense ayant invoqué, lors du premier procès, le risque d'« interprétation » des textes, Champanhet tentera de démontrer au contraire le caractère littéral des offenses et la transparence des allusions, qui fondent l'assimilation des chansons à des « libelles rimés » :

> Pour justifier ces différents chefs de prévention, nous pourrions nous borner à vous dire, en vous présentant les vers incriminés : *Prenez et lisez* , tant les délits nous paraissent manifestes et palpables, tant il est facile aux esprits les moins exercés d'apercevoir et de sentir tout l'odieux [audace] des allusions, toute la [violence] grossièreté des outrages[53] !

Les allusions sont évidentes, « aucune contention d'esprit », « aucun effort d'imagination » ne sont nécessaires pour en comprendre le sens. C'est le cas dans la chanson « Le sacre de Charles le Simple », dont la référence à Charles X est reconnaissable « à travers le voile qui la couvre », c'est-à-dire le procédé de transposition historique[54], dont l'inexactitude révèle le caractère fictif et donc « coupable » :

> Oui, c'est en recherchant dans nos annales le souvenir d'un roi faible et malheureux, que le sieur Béranger, reportant, par une fiction coupable, du dix-neuvième au neuvième, des choses qui n'existaient pas et ne pouvaient exister en ces temps reculés, a bien osé, méprisant toute vérité, violant toute convenance, mettre en scène son souverain sous les traits et le nom de l'infortuné Charles III[55].

« Les infiniment petits, ou la Gérontocratie » est une allégorie prophétique qui peint la France du futur comme une nation imaginaire de nains, à la manière burlesque et satirique de Jonathan Swift, sur laquelle les « barbons » règnent toujours. Là encore, l'allusion aux Bourbons est transparente. Champanhet compare le style direct de ces chansons à celui, beaucoup plus voilé, que Béranger avait su manier avec grâce dans « Le roi d'Yvetot », « cette satire aimable et piquante de l'arbitraire et de l'esprit de guerre et de conquête », où « les allusions étaient fines et légères », « enveloppées d'un voile assez épais pour que l'œil du vulgaire ne pût les pénétrer », de sorte que ses « traits à peine acérés effleuraient et ne déchiraient pas ».

Cette comparaison ne vise en fait qu'à aggraver le cas du prévenu qui, s'étant montré apte à déployer un art plus raffiné, n'y a pu déroger qu'intentionnellement, dans un dessein tout politique. Ici, les pensées ressortent clairement des « expressions simples et positives » :

il suffit de dépouiller les vers de la rime, de briser la césure, d'enlever « tout le prestige de la poésie », et « sa pensée paraîtra dans toute sa laideur, ses couplets ne seront plus qu'un libelle ». Tout ce qui servait à disculper le genre léger de la chanson devient dès lors une circonstance aggravante : elle est facile à retenir, elle circule rapidement, elle peut toucher des publics divers, « le sel piquant qui l'assaisonne est un salpêtre électrique prompt à ébranler les esprits », selon la formule de Marchangy. On reviendra plus loin sur la question de la diffusion et des publics.

Outre le délit d'opinion, Me Dupin a centré sa plaidoirie en défense de Béranger sur deux arguments qui concernent le genre : la tradition nationale et la nécessité de graduer la sévérité du jugement porté sur un écrit en fonction de ses caractéristiques génériques. Selon un propos rapporté par l'écrivain Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort (1741-1794), sous l'Ancien Régime, la France était « une monarchie absolue tempérée par des chansons ». C'est par la chanson, explique Dupin, que les Français, à la différence d'autres peuples, expriment leurs plaintes et cette liberté leur a toujours été reconnue. Et d'évoquer les précédents de la Ligue et de la Fronde. Si ce genre était toléré par la monarchie, il devrait l'être *a fortiori* par l'actuelle monarchie constitutionnelle. Témoin l'étonnement qu'ont suscité dans l'opinion les poursuites engagées contre le chansonnier et qu'atteste l'affluence extraordinaire au procès : « Un procès pour des chansons !… en France !… » Dupin cite *La Gazette de France*, qui a écrit à ce propos : « Les véritables conspirateurs ne rient jamais : aimable et douce opposition qui s'évapore en flons flons, en brochures, en plaisanteries plus ou moins ingénieuses ! les gouvernemens n'en ont rien à redouter, c'est avec d'autres armes qu'on les ébranle[56]. »

Ainsi le genre conditionne les modalités de la réception, dirait-on en termes modernes, et, du coup, l'impact de l'œuvre. C'est pourquoi il faut proportionner le jugement au genre de l'écrit examiné. Dupin passe successivement en revue le livre d'éducation, le sermon, l'ouvrage politique, qui requièrent un traitement sévère. Puis il en vient à la tragédie et à la comédie, qu'il oppose aux précédents au nom de la distinction entre fiction et non-fiction, des conventions génériques, des « règles de l'art » et de l'« effet d'un art permis », s'en remettant à l'autorité d'Aristote qui a énoncé ces règles dans sa *Poétique* : « Mais si dans une tragédie on poignarde Agamemnon, direz-vous également qu'on met le régicide en action ? Non, Messieurs, vous n'y verrez qu'un sujet habilement traité, où l'auteur, suivant les règles de son art, nous conduit au dénouement par la terreur et la pitié[57]. »

Or, poursuit-il, si la tragédie et la comédie jouissent du privilège

de n'être pas traitées avec la même rigueur que les ouvrages de politique et de morale, ne doit-on pas accorder à la chanson une liberté plus grande encore, dans la mesure où c'est un genre plus « léger » que les autres ? Rappelant le goût de la nation pour ce genre de composition, Dupin convoque, après Aristote, le « législateur du Parnasse » Boileau : « Le Français né malin créa le vaudeville/[…] La liberté française en ses vers se déploie[58]. » Et de mettre en garde le tribunal de ne pas confondre les idées et les principes en ne distinguant pas le vaudeville des autres genres de compositions littéraires ou scientifiques.

Bien qu'il la reconnaisse fondée dans quelques cas au regard des thèmes abordés, Dupin écarte, du point de vue formel, l'assimilation des chansons de Béranger à des odes : c'est un compliment que le ministère public a fait à l'auteur. En effet, les chansons de Béranger n'ont pas été composées pour « être débitées gravement par gens en robe et en bonnet carré ». Or, n'est-ce pas le ton qui fait la musique ? Peut-on prendre au sérieux et à la lettre ce qui n'est qu'un simple « badinage » ? Dupin cite en exemple les œuvres du cardinal de Bernis, du duc de Nivernais, et autres chansons. « En un mot, poursuit-il, ce qui fait passer ces chansons, c'est que ce sont des chansons. Telle pensée, telle phrase, tel mot seraient répréhensibles ailleurs, qui doivent trouver grâce dans un couplet, dans un refrain, ou même dans une églogue[59]. »

L'humour, la dimension satirique propre au genre, des procédés comme la recherche d'une « opposition piquante », d'un « contraste singulier », expliquent quelques outrances du style. Le genre impose également des contraintes formelles qui ne sont pas sans conséquences sur le contenu. Non sans mauvaise foi, Dupin va jusqu'à alléguer la « difficulté de la rime » pour justifier ce que l'accusation a qualifié de « doute injurieux » dans le sixième couplet de la chanson « L'enrhumé » : « Mais la Charte encor nous défend ; / Du roi c'est l'immortel enfant ; / il l'aime, on le présume. » Le mot « présume » ne serait là que pour la rime, tous les couplets finissant par « C'est là ce qui m'enrhume[60] »…

Mais, alors qu'il vient de récuser la lecture littérale des textes, Dupin, faisant preuve ici encore d'une innocence feinte, et sans doute ironique, afin de montrer l'absurdité du recours à l'interprétation, plaide la littéralité là où l'allusion est évidente, par exemple dans les chansons « Le vieux drapeau » et « Les infiniment petits », où l'usage du terme de « nains » suggérerait le fait que « par rapport à Dieu, rien n'est grand[61] » ! De même, dans le procès de 1828, Me Barthe contestera qu'on puisse juger des allusions : « […] placer dans une phrase un mot pour se donner le plaisir de créer un délit et le plaisir de le punir ensuite » lui fait penser aux Delphiens qui avaient placé un

vase sacré dans les bagages d'Ésope et l'accusèrent ensuite de l'avoir volé pour le punir de sa résistance ; Ésope fut condamné à mort[62].

Le procureur Marchangy a pu à bon droit répliquer que Dupin s'était « plutôt occupé à faire un cours d'histoire satirique qu'un cours de morale[63] ». Et de résumer les arguments de la défense en ces termes : « […] ces poésies sont, il est vrai, obscènes, impies, séditieuses ; mais ce sont des chansons[64] ». Il lui a également reproché de faire rire son auditoire sur des sujets sérieux. Le genre a en effet donné le ton de la plaidoirie. Dupin justifie son recours à l'humour par le fait que le sérieux de sa part eût été une « acceptation de tous les reproches adressés à [s]on client ». Face à l'accusation qui se chargeait de « tout incriminer, de tout rembrunir », il a voulu « rendre à ces couplets leur véritable caractère ; et pour cela, il ne fallait pas que le commentaire fût plus lourd que le texte ». Il n'a recouru à des citations et pris des exemples chez d'autres auteurs que pour prouver que son client « n'avait pas excédé les bornes du genre[65] ».

Parce qu'il vise des chansons, le procès de Béranger va symboliser les abus de la répression contre l'imprimé. Il devient bientôt une référence pour la cause de la liberté d'expression. Lors du débat de 1827 sur le projet de loi « de justice et d'amour », il est évoqué par un des opposants aux mesures liberticides prévues par ce projet : « Quel génie autre que celui d'un membre du parquet eût été assez vaste pour découvrir la sédition dans […] le pernicieux des points placés dans un couplet ? » Nul besoin de citer le nom du chansonnier pour qu'il soit reconnu de l'auditoire (mais, dans la transcription, une note indique à cet endroit « procès *Béranger*[66] »).

Signe de l'accession de Béranger à la reconnaissance littéraire entre son premier et son troisième procès, c'est moins l'humour que les droits de l'imagination qu'invoque Me Barthe l'année suivante pour justifier ce qui a été stigmatisé comme étant marqué d'esprit d'irréligion dans la chanson « L'ange gardien ». L'imagination a de tout temps créé des êtres surnaturels, émanation de la divinité, explique-t-il : « Tous les écrits qui viennent de l'[O]rient attestent cette consolante rêverie[67]. » Cette allusion à la vogue orientaliste portée par le romantisme rattache Béranger au mouvement littéraire le plus légitime.

Droits de la littérature différenciée des écrits politiques ou moraux, distinction entre fiction et non-fiction, spécificités génériques supposant des conventions connues du public et des modalités de réception adaptées, recours à la tradition lettrée et à l'autorité des auteurs du passé, place qu'elle occupe dans la culture nationale, ces arguments forment, à quelques variantes près, le socle de la stratégie qu'adoptera désormais la défense dans les procès littéraires. Or, ils impliquent tous la reconnaissance d'une autonomie relative de la

littérature, qui aurait ses propres lois et ne pourrait donc être soumise à la loi commune régissant les écrits sans qu'il en soit tenu compte au titre de circonstances atténuantes, à tout le moins. Mais cette autonomisation a un prix : elle nécessite de minimiser à la fois l'importance et l'impact des œuvres littéraires. Ce qui suscite chez les auteurs un sentiment mitigé : Béranger, on l'a vu, avait su gré à son accusateur d'avoir élevé ses chansons au rang d'odes, et il en avait secrètement voulu à son défenseur de les rabaisser. Me Barthe, son défenseur en 1828, abandonnera l'argument de la légèreté du genre, ne parlant plus de Béranger que comme d'un poète, titre qui, il est vrai, lui a été reconnu entre les deux procès. Mais la sentence sera en conséquence : neuf mois et non plus trois d'emprisonnement, son cas étant par ailleurs aggravé par la dimension « récidiviste ».

Un genre politique : le pamphlet

Si la littérarisation de la chanson n'allait pas de soi, elle était encore plus difficilement imaginable dans le cas du pamphlet, genre politique par excellence, associé dans l'imaginaire collectif à la littérature de combat. D'origine anglaise, le terme, dont l'usage se répand en France au XVIIIe siècle, réunit en une même catégorie des écrits politiques subversifs autrefois connus sous des appellations diverses : libelles, satires, mazarinades, etc[68].. Rendus publiques sous forme de tracts, de placards ou de brochures (autres dénominations courantes), ils ont en commun le format court et le caractère polémique. Il s'agit d'une « littérature d'action », qui a une visée performative, au sens d'Austin ; elle est conçue comme une « arme », ainsi que l'a montré Christian Jouhaud à propos des mazarinades[69]. « Ce genre de satires courtes est le plus redoutable, parce que, non seulement elles sont connues dans les temps, mais qu'on les retient », explique Malesherbes dans son *Mémoire sur la liberté de la presse*[70]. Il va proliférer pendant la Révolution.

Sous la Restauration, le pamphlet se caractérise encore par son format bref. C'est « un écrit de peu de pages comme le vôtre, d'une feuille ou deux seulement », répond à Paul-Louis Courier le libraire Arthus-Bertrand, membre du jury qui vient de le condamner : « Proprement parler, le pamphlet n'a qu'une feuille seule ; deux ou plus font une brochure[71]. » Au-delà, c'est un ouvrage. En ce sens, le pamphlet n'est pas un genre au sens strict. Il peut adopter, on l'a vu, des formes diverses, de la lettre publique à la parabole. Ce sont la dimension politique et le style polémique qui les réunissent.

« Mais malheur à celui par qui le scandale arrive, qui sur quelque sujet important et d'un intérêt général dit au public la vérité. » Car le

pamphlet a mauvaise presse, ce n'est pas un genre respectable. Arthus-Bertrand explique à l'auteur condamné qu'il n'a même pas pris la peine de lire l'écrit incriminé, parce que, de toute façon, « le pamphlet ne saurait être bon ». Devant la surprise du narrateur, le juré réplique : « Que voulez-vous, mon cher monsieur, que voulez-vous mettre de bon sens en une misérable feuille ? Quelles idées s'y peuvent développer ? Dans des ouvrages raisonnés, au sixième volume à peine entrevoit-on où l'auteur en veut venir. » Et de s'étonner qu'un homme comme lui « s'avili[sse], s'abaiss[e] jusqu'à faire des pamphlets[72] ». Imaginaire ou non, ce dialogue reflète bien le type d'arguments invoqués à l'époque contre la forme pamphlétaire, et que l'on retrouve dans la bouche du député centriste Nicod de Ronchaud en défense du projet de loi liberticide lors du débat de 1827 à la Chambre des députés :

> Serions-nous donc réduits à chercher aujourd'hui la littérature française dans la multitude de libelles et de pamphlets dont nous sommes inondés, et qui, pour la plupart, n'ont d'autre passeport que le désir de nuire, et sont condamnés à retomber dans l'oubli le jour même qui les voit paraître ? Bien loin que le grand nombre de petits écrits soit favorable à la bonne et sainte littérature, il ne peut que contrarier ses progrès en donnant au goût une fausse direction, et détournant les esprits de ces conceptions élevées ou profondes, et de ces ouvrages savamment combinés, auxquels le travail et le temps peuvent seuls imprimer un caractère de grandeur[73].

À l'opposé de la chanson qui appelle l'indulgence, le pamphlet suffit donc à condamner son auteur. Le reproche principal que fait le procureur du roi de Broë au pamphlétaire – qu'il appelle aussi « libelliste » – est qu'il déforme la vérité. De Broë lui oppose l'historien, qui étaie la vérité par de longues démonstrations, quand l'auteur d'une simple brochure ne peut donner qu'une vision partielle et partiale des faits. Cette distinction entre histoire et autres écrits, Me Berville, avocat de Paul-Louis Courier, la récuse : « La vérité a-t-elle, pour se montrer, des formes privilégiées ? existe-t-il un genre d'ouvrages dans lesquels la vérité soit criminelle ? » Dans le *Pamphlet des pamphlets*, publié en 1824, Paul-Louis Courier mettra sous la plume de son prétendu ami sir John Bickerstaff – dont le patronyme avait été un des pseudonymes du célèbre pamphlétaire de langue anglaise Jonathan Swift – une apologie du pamphlet, qui prend le contre-pied de l'argument de ses accusateurs en affirmant qu'« il n'y a point de bonne pensée qu'on ne puisse expliquer en une feuille, et développer assez ; qui s'étend davantage, souvent ne s'entend guère, ou manque de loisir, comme dit l'autre [Pascal], pour méditer et faire court[74] ». La brièveté du genre fait sa force, car il s'adresse à tous et non aux seuls oisifs. Qui plus est, l'écrivain anglais ennoblit ce genre maudit en l'inscrivant dans la prestigieuse lignée des épîtres de saint Paul et de saint Basile, des harangues de Cicéron, des *Philippiques* de Démosthène, des *Provinciales* de Pascal et du *Bon Sens* de Benjamin Franklin.

Sous le rapport du style, le ministère public a reproché à Courier d'avoir parlé du jeune duc de Bordeaux dans des termes irrévérencieux, en employant les termes de « maillot » et de « bavette » ainsi que celui de « métier » dans la phrase « ton métier sera de régner ». Dans la publication des pièces de son procès, qu'il a agrémentées de commentaires, Courier résume ainsi le réquisitoire du procureur de Broë : « Il dit le *maillot* simplement, sans dire *l'auguste maillot* ; *la bavette*, et non pas la *royale bavette*. Il dit, chose horrible ! de ce prince, qu'un jour *son métier sera de régner*[75]. » Éludant la dimension ironique du propos, l'auteur et son défenseur répliquent que la simplicité naïve du ton est celle qui convient au personnage qui parle dans son pamphlet. « Le langage d'un villageois ne peut être celui d'un académicien », explique Me Berville[76]. Courier se vengera de son accusateur en raillant la lourdeur, l'obscurité de son style et son utilisation impropre du langage. Mais de manière plus générale, il oppose au parler simple du peuple la boursouflure et la surenchère d'épithètes caractéristiques du style de la noblesse, et si bien accordées à la flatterie courtisane.

Ainsi, malgré la narration à la première personne et le caractère non fictionnel du discours, la défense recourt à la distinction entre l'auteur et le narrateur et au principe de l'adaptation du style du récit au personnage de ce dernier, selon une exigence réaliste qui contribue à relativiser le discours en fonction du locuteur et à souligner la diversité sociale des locuteurs ayant désormais accès à la parole publique. Cette forme énonciative qui consiste à mettre en scène un personnage parlant à la première personne pour dénoncer publiquement un scandale au nom de la vérité et de la justice va devenir, à partir de la fin du XIXe siècle, la marque de la parole pamphlétaire telle que l'a analysée Marc Angenot[77], tandis que le format cesse d'en être le signe distinctif comme en témoigne le large succès que connaîtront les épais factums, de *La France juive* de Drumont à *Bagatelles pour un massacre* de Céline.

Paul-Louis Courier aura largement contribué à littérariser et à légitimer ce genre discrédité par les lettrés. Son style incisif lui vaut la reconnaissance d'écrivains comme Stendhal, qui considère que « M. Courier est peut-être l'homme de France qui, depuis Voltaire, a écrit le pamphlet avec le plus de piquant, de malignité, avec le plus de verve[78] ».

Les deux publics

Pour Balzac, cependant, « le vrai pamphlétaire fut Béranger ; les autres ont aidé plus ou moins à la sape des libéraux ; mais lui seul a

frappé, car il a prêché les masses[79] ». Parmi les circonstances prises en considération dans les délits de presse, l'une des plus importantes concerne la diffusion. Lors du débat sur les lois de Serre à la Chambre des pairs en mai 1819, le chevalier de Figarol, approuvant le principe qui assimilait les délits de presse au droit commun parce qu'ils ne créent pas de nouveaux crimes mais sont un instrument pour commettre ceux prévus par le Code pénal, ajouta « qu'il en était certains qu'elle pouvait considérablement aggraver par la publication ». Et de citer « les faux principes, les maximes anti-sociales et désorganisatrices » qui s'étaient répandus plus rapidement par cette voie, favorisant les mouvements de révolte et de sédition. La publication, qui facilitait et accélérait la circulation des idées, constituait par conséquent une « circonstance aggravante[80] ».

Selon l'historien Jean Touchard, la chanson, en vogue dans les goguettes qui, on l'a vu, se multiplièrent sous la Restauration, assurait, à cette époque, « une influence incomparablement plus large que la presse, dont la diffusion était limitée à des cercles relativement étroits[81] ». Ce n'était pas l'avis du procureur Marchangy qui, dans le premier procès de Béranger, fit une distinction entre la chanson qui circule seulement par voie orale, « bruit passager que le vent emporte et dont bientôt il ne reste plus de vestiges », et celle fixée par l'impression : « Voilà déjà qui devient plus positif, plus fixe, plus durable qu'une chanson isolée et inédite. »

Plus rapide, plus efficace, plus pérenne que la diffusion par voie orale, la publication par voie de presse est par conséquent plus grave. Fugace par nature, l'oralité s'ajoute à la légèreté du genre pour atténuer la responsabilité du chansonnier, tandis que le support imprimé transforme la chanson en poésie, c'est-à-dire en un genre sérieux : « Mais qu'un auteur mette au jour un recueil de poésies qu'il lui plaît d'appeler des chansons ; qu'il donne ce nom à des satires réunies, à des dithyrambes, à des odes pleines d'agression et d'audace, vous ne verrez plus ici que des vers qu'on peut lire sans être obligé de les changer. » De ce fait, la chanson peut devenir, selon le procureur, plus dangereuse même que la brochure : « Tandis que la brochure la plus coupable n'exerce que dans un cercle étroit sa mauvaise influence, la chanson, plus contagieuse mille fois, peut infecter jusqu'à l'air qu'on respire[82]. » On reviendra plus loin sur cette notion de « contagion ».

Les supports imprimés se hiérarchisent en fonction de leur périodicité, de leur tirage et de leur mode de circulation. Le régime spécial réservé par les lois de 1819 aux journaux et publications périodiques, notamment le cautionnement élevé et la double responsabilité des éditeurs, témoigne de l'importance qui leur est accordée. L'autorisation préalable, le droit de timbre, les frais de poste

constituent les autres mesures directes ou indirectes, auxquelles recourront les gouvernements successifs lorsqu'ils voudront resserrer le contrôle de la presse jusqu'à la loi de 1881.

Supprimée par les lois de Serre, la censure des journaux a été aussitôt rétablie en 1820, par mesure d'exception. Elle sera régulièrement imposée dans les périodes de crise ou de guerre, y compris sous la Troisième République. Pourtant, sous la Restauration, les tirages des journaux restent relativement limités – 60 000 exemplaires pour les quotidiens parisiens en 1826 –, des conditions socioculturelles (l'éducation) et techniques (moyens de liaison, moyens de transport, temps de fabrication, prix, coût du papier) limitant l'extension de leur public, estimé à 200 000 lecteurs. La presse demeure donc un bien réservé à la bourgeoisie et aux classes moyennes urbaines et cultivées, ainsi qu'aux ruraux aisés des régions centrales[83]. Catégorie intermédiaire, les brochures et pamphlets firent l'objet de nombreux débats. Le projet de loi liberticide de 1826, dit « de justice et d'amour », entendait les soumettre au régime des périodiques, mais la conception libérale qui les assimilait aux livres l'emporta dans la loi de 1828.

Pour ceux-ci, les lois de Serre marquent l'avènement d'un véritable régime libéral, lequel favorise l'essor de l'entreprise d'édition, fonction qui commence à s'autonomiser à cette époque du commerce de la librairie. Les tirages des livres sont encore assez modestes. On a vu que les *Œuvres complètes* de Voltaire et de Rousseau étaient imprimées à 2 000 ou 3 000 exemplaires tout au plus, excepté une ou deux éditions populaires qui pouvaient atteindre 5 000 exemplaires. De même, les tirages des ouvrages destinés à la jeunesse, comme le *Mémorial de Sainte-Hélène* et les abrégés historiques, oscillaient entre 1 000 et 3 500 exemplaires. À en croire l'auteur anonyme du *Mémorial catholique*, et bien qu'il s'évertue à noircir le tableau, les chiffres ne sont pas plus élevés pour les romans pourtant très prisés d'un auteur libertin comme Pigault-Lebrun, dont un certain nombre avaient été proscrits sous l'Empire, et qui sont publiés en deux à quatre volumes in-12, parfois in-18[84]. Ses *Œuvres complètes* parurent en vingt volumes in-8° tirées à 1 500 exemplaires. Une impression à 10 000 exemplaires marquait un succès de librairie. On comprend que le tirage du premier recueil des *Chansons* de Béranger à 10 000 exemplaires, qui en fit un *best-seller* à l'époque, suscitât quelque émotion au parquet. Mais Me Dupin a raison de considérer comme une maladresse le fait d'exciter la curiosité publique quand on veut arrêter le cours d'un recueil de chansons. Un procès est alors l'une des meilleures publicités qu'on puisse faire à un livre, et une source de profit garantie pour l'auteur aussi bien que pour l'éditeur : « […] toutes les poursuites de ce genre ont produit un résultat contraire à

celui qu'on s'en était promis », affirme l'avocat, dont l'observation n'a cessé de se vérifier depuis[85].

Si le tirage demeure, avec les ventes, un des plus sûrs indicateurs de la diffusion d'un ouvrage, sa taille est également prise en considération, selon le présupposé qu'un ouvrage épais ne dépassera pas le cercle relativement restreint des lettrés, quand une brochure est susceptible de toucher une large audience. Pourtant, la relation entre le nombre de pages et la diffusion n'a rien de nécessaire. La circulation dépend aussi du genre, un gros roman en plusieurs volumes étant assuré d'une meilleure diffusion qu'un court traité de philosophie, sans parler des ouvrages scientifiques spécialisés. Bien que fournissant une marque tangible de la volonté d'atteindre un public plus large que celui des lettrés, les illustrations, tout autant prisées par les éditions de luxe, ne constituaient pas en soi, indépendamment de leur contenu, une circonstance aggravante. Seul le format fournit, par conséquent, un indice matériel de la diffusion potentielle du livre – et surtout du public visé. Car la question de la diffusion est inséparable de celle des nouveaux publics qui accèdent à la lecture à cette époque à la faveur de l'alphabétisation et de la croyance en l'influence que les ouvrages mis en circulation peuvent avoir sur eux.

On peut s'interroger sur le bien-fondé de ces craintes, à une époque où l'imprimé était encore un produit de luxe, dont seuls de riches bourgeois étaient en mesure de faire l'acquisition. L'abonnement annuel à un journal aussi populaire que *Le Constitutionnel*, qui ne se vend pas au numéro, coûte 72 francs, soit un mois et demi du salaire mensuel d'un ouvrier. Un volume in-8° vaut 7,50 francs. Un roman, souvent publié en deux volumes in-8° ou en trois, quatre ou cinq in-12, vaut entre 9 et 15 francs, ce qui représente plus du tiers d'un salaire mensuel ouvrier. Certes, l'imprimerie développe à l'époque des éditions moins chères en petit format, notamment le in-12, très répandu à l'époque, à 3 francs, voire le in-32. Le prix d'un volume des *Œuvres complètes* de Voltaire chute ainsi de 12 francs pour l'édition Kehl chez Fain (imprimerie Desoër) à 3 ou 6 francs selon le format ; lancée en 1827, celle de Doyen, en cent volumes, coûtait 300 francs. Ce n'est que vers la fin de la Restauration, autour de 1829, que commencent de paraître des éditions meilleur marché, le record étant atteint par Pochard et Tremblay, qui vendent 75 volumes in-18 à 1,25 franc chacun[86].

Ces éditions de Voltaire ou de Rousseau dans des formats plus faciles à manier et au prix moins élevé provoquent néanmoins, on l'a vu, l'ire des autorités religieuses. Mgr Frayssinous accuse ainsi les propagateurs de l'impiété de ne rien négliger de ce qui peut faire circuler leurs productions et celles de leurs apôtres du siècle dernier

dans la France entière « avec plus de rapidité et de succès » :

> Le nombre de volumes eût effrayé ; on en fait des abrégés, et l'on a soin d'en extraire tout ce qu'il y avoit de plus pervers et de plus impie : le prix trop élevé auroit pu écarter un grand nombre d'acheteurs, on trouve le moyen de l'abaisser à la portée de tous, d'après des procédés économiques ; la grosseur du volume seroit incommode, on donne à l'ouvrage des formes plus légères, plus faciles à manier87.

L'un des motifs invoqués par les concepteurs du projet de loi restrictif de la liberté de presse en 1827 est « la facilité avec laquelle des ouvrages pernicieux p[euv]ent, au plus vil prix, être mis dans les mains de ceux pour lesquels ils devaient être le plus dangereux ». Lors du débat à la Chambre des députés, le comte de Rougé, porte-parole des ultras, se plaint à son tour de la diffusion élargie de l'imprimé :

> Il est maintenant peu de villages où n'arrive un journal, où ne pénètrent quelques brochures et où n'existent pour les recevoir quelqu'un de ces lieux de réunion, longtemps réservés à l'oisiveté des grandes villes ; tandis que le colportage le mieux organisé, sert à les répandre jusque dans les plus petits hameaux. Les progrès des arts, en s'appliquant à l'imprimerie, ont permis d'en multiplier les produits sous toutes les formes ainsi qu'à tous les prix, et ce perfectionnement n'a malheureusement pas toujours été profitable au bien public. Aux livres impies, infâmes ou séditieux, qu'enfante le moment actuel, on ajoute encore, par de nombreuses réimpressions, tous ceux de l'époque antérieure, dont l'effet a déjà été éprouvé88 […].

On comprend, dans ce contexte, que la chanson et le pamphlet, genres populaires que leur forme simple et leur brièveté destinent à la diffusion orale, soient particulièrement redoutés car ils peuvent atteindre non seulement les nouveaux publics de lecteurs mais aussi les illettrés. Lors du procès de 1828, le procureur du roi Champanhet, désireux de prouver que Béranger n'est pas un simple « séditieux de salons » mais s'adresse aussi « aux chaumières », voire « aux tavernes », fait état des formats divers dans lesquels ses chansons sont recueillies et des illustrations suggestives dont elles sont ornées :

> Voyez le recueil qui est sous vos yeux ; voyez ceux qui l'ont précédé : ils sont reproduits dans tous les formats, mis à la portée de toutes les fortunes ; et pourquoi ? C'est qu'apparemment les vers qu'ils renferment n'ont pas tous été faits pour des esprits d'un ordre supérieur. Bien plus, le libertinage et l'esprit de sédition s'en emparent et y trouvent des tableaux propres à parler aux sens leur plus grossier langage ; ainsi l'attestent les gravures obscènes et séditieuses destinées à accompagner ces réimpressions qui surgissent de toutes parts. Croyons que c'est contre le gré de l'auteur que ces œuvres sont souillées de pareilles turpitudes ; mais il n'en est pas moins certain qu'elles en ont fourni les sujets89.

Le procureur du roi ne fait pas complètement fausse route à en croire le témoignage de Martin Nadaud, né en 1815, fils d'un paysan et ouvrier maçon analphabète de la Creuse, lequel lui offrit, pour l'encourager à apprendre à lire, des textes des chansons de Béranger achetés à Paris et qui allaient, par ce truchement, s'intégrer au répertoire des veillées, chanté par les femmes analphabètes90. La

production éditoriale n'en demeure pas moins inaccessible à la plus grande partie de la population.

Lors du débat consacré en 1827, par la Chambre des députés, au projet de loi restrictive de la liberté de presse, l'un des opposants, le baron Méchin, produisit des données destinées à infirmer l'idée que la législation libérale aurait favorisé la diffusion des mauvaises doctrines (voir tableau *supra*, p. 105). Selon ces données, les « matières graves » (théologie, législation, sciences, philosophie, économie politique, art et administration militaire, histoire) totalisaient plus des deux tiers des feuilles d'imprimerie tirées au cours des quinze années précédentes, quand les belles-lettres, la poésie, les beaux-arts, les grammaires, les dictionnaires et la politique ne représentaient ensemble que moins du tiers, constatait le baron tout en s'excusant de classer les belles-lettres dans cette seconde catégorie[91]. Le nombre d'ouvrages religieux avait en outre connu une croissance régulière sous le régime de liberté de presse (ils sont passés de 13 815 681 feuilles d'imprimerie en 1812 à 17 487 057 en 1825).

Ces chiffres ne rendent cependant pas compte des usages multiples qui peuvent être faits d'un même imprimé. Si les bibliothèques publiques sont encore peu nombreuses à l'époque, la Restauration a connu le formidable développement des cabinets de lecture, qui permettent à la moyenne et petite bourgeoisie, ainsi qu'aux professions libérales, de consulter journaux et ouvrages sur place ou en prêt à domicile pour une somme modique. On en trouve environ 520 à Paris, selon les estimations officielles de l'époque[92]. L'auteur anonyme de l'article sur « les mauvais livres » dans *Le Mémorial catholique* évoque avec horreur ces cabinets de lecture parisiens, dont il évalue le nombre à 300 : « […] c'est là que se réunissent les désœuvrés, les demi-savants, les philosophes de carrefour ; c'est là aussi que le peuple des ateliers, les ouvriers de toute sorte, les jeunes filles des comptoirs, peuvent librement, pour un sou, aller puiser la corruption. » Une « philosophie […] perverse » jette ainsi des « livres grossiers », « comme une horrible pâture », à l'« avidité d'un peuple abruti[93] ».

Les pourfendeurs des éditions populaires établissent une coupure entre, d'un côté, le public des hommes instruits, cultivés, polis, accoutumés à la lecture savante, distanciée, décryptant allusions et sous-entendus et sachant s'approprier le texte au deuxième degré, de l'autre, la masse informe des nouveaux lecteurs, incultes, crédules, grossiers d'esprit comme de corps, qui consomment les produits livresques avec une « avidité » rapace, sans aucune préparation ni recul, et avec un esprit de sérieux qui augure les pires malheurs à la société. « Oui, écrite, gravée, peinte, chantée, l'impiété se montre à l'habitant des villages comme à celui des cités, parle aux yeux, à

l'oreille de la multitude ignorante, un langage que son cœur entend », déplore Mgr Frayssinous[94]. Dans son réquisitoire contre Béranger, le procureur Marchangy avance la même idée : « Le sentiment qu'aurait eu le poëte de sa gaîté ne pourrait donc conjurer les mauvais résultats que produiraient ses vers sur des esprits disposés à prendre les choses sérieusement[95]. » De même, en 1828, Champanhet, distinguant les allusions assez fines et voilées pour échapper à l'œil du « vulgaire » des allusions « grossières », souligne que les vers de Béranger sont « bien à la portée de tous, quoi qu'on dise ». Champanhet répondait ici à un article paru dans le *Journal des débats* du 15 octobre 1828, jour de la saisie du recueil de chansons, et qui, sans doute plus pour le protéger d'une sanction sévère que pour l'accabler, comme le pense Jean Touchard, contestait l'idée que l'on eût affaire à un poète vraiment populaire : son style « elliptique », sa « finesse », sa « grâce », son « défaut de clarté », bref, ses défauts comme ses qualités empêcheraient qu'il soit chanté dans les guinguettes, ainsi qu'on l'imagine dans les salons[96]. À quoi le procureur rétorqua dans son réquisitoire :

> On a dit que le sieur de Béranger était un séditieux de salons, et qu'il n'écrivait point pour les guinguettes. Sans doute, quelquefois dans ses vers l'allusion et le sens sont assez obscurs, ou, si l'on veut, assez profonds pour échapper à des intelligences vulgaires ; mais son talent peu commun, son talent dont nous déplorons l'abus et les écarts, sait prendre tous les tons ; s'il s'adresse souvent aux salons, il s'adresse aussi aux chaumières, disons mieux, aux tavernes, où ses couplets ne sont pas inconnus[97].

Cette masse informe des nouveaux lecteurs n'en prenait pas moins, dans le discours des détracteurs des « mauvais livres », le visage de catégories sociales ou de groupes spécifiques. On peut en identifier cinq : le « peuple », les femmes, la jeunesse, la catégorie plus floue des « demi-savants », et enfin celle des criminels.

Mgr Boulogne voit ainsi dans l'édition « Voltaire des chaumières » réalisée par Touquet un « scandale inouï » : « Que peut-il donc y avoir de commun entre tant de contes frivoles ou de romans impies, et ces tristes réduits du travail et de l'indigence ? » Elle ne peut leur apporter aucune vertu ni consolation, aucun motif de « résignation[98] ». Lors du procès de Béranger, Marchangy évoqua à son tour l'artisan et le laboureur « courbé sous de pénibles travaux », que ces « couplets impies » priveraient d'une religion qui vient pourtant les « consoler[99] ». À côté de ces idylliques images champêtres, on n'hésitait pas à suggérer des visions plus menaçantes issues du paysage urbain, « le peuple des ateliers, les ouvriers de toute sorte, les jeunes filles des comptoirs » dont on a vu plus haut qu'ils allaient « puiser la corruption » dans les cabinets de lecture, sans compter les domestiques, qui s'abreuvaient des livres qu'ils empruntaient pour leurs maîtres ou leurs maîtresses, des romans en particulier, à tel point

qu'on en appelait certains « romans pour femmes de chambre ».

Des précieuses ridiculisées par Molière aux ingénues atteintes de troubles psychiques à la suite des lectures lascives qu'elles auraient faites, les femmes de tout milieu constituent depuis le XVIIe siècle une catégorie que l'on tient pour particulièrement vulnérable à l'influence malfaisante des livres. Si les romans dont elles sont si friandes mettent tant leur moralité que leur équilibre mental en danger, les ouvrages savants attisent leur curiosité et leur appétit de domination, les conduisant à négliger leurs devoirs domestiques, à braver l'autorité des parents ou de l'époux, et à vouloir renverser les hiérarchies sociales. Dans le meilleur des cas, elles devraient, sous peine de déchéance, se cantonner à la lecture intensive d'un nombre restreint d'ouvrages « de goût et de mœurs », à l'instar de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*[100]. Malgré les tentatives de certaines écrivaines de faire valoir l'idée du caractère formateur de la lecture sur le plan intellectuel et moral, cette représentation prévaut encore largement au XIXe siècle, confortée par le rôle initiatique que les romans licencieux, très en vogue au milieu du XVIIIe, ont assigné aux livres dans l'éducation sexuelle des jeunes filles, de *Thérèse philosophe* (1748) et de la Zima des *Bijoux indiscrets* (1748) de Diderot à la Laure du *Rideau levé* (vers 1775-1777) de Mirabeau[101]. Dominatrice, libérée de tout préjugé par ses lectures secrètes des œuvres de philosophes du XVIIIe siècle, le personnage de Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le Noir* (1830) emprunte nombre de traits au type comique de la femme savante. Elle s'en démarque cependant par sa beauté et par le jour à la fois sympathique et tragique sous lequel Stendhal la présente, rompant ainsi avec le stéréotype. Mais cette vision des choses demeure minoritaire à une époque où les filles n'ont pas encore accès à l'enseignement public et où les progrès rapides de l'alphabétisation des femmes font craindre les pires désordres[102].

Parmi les catégories de lecteurs en danger, il y a bien sûr la jeunesse, dont Mgr Frayssinous évoque la curiosité, défaut typiquement féminin qui a fait déchoir Ève du paradis. Il s'agit surtout des jeunes garçons scolarisés, qui ne représentent encore qu'une part très restreinte de la classe d'âge (vers 1810, l'enseignement secondaire touchait entre 50 000 et 60 000 enfants[103]). Lors du débat sur le projet de loi restrictif de la liberté de presse en 1827, le comte de Rougé dénonça ainsi l'« infection » des écoles par les écrits « corrupteurs » et la menace qu'elle recelait à terme pour l'ordre social : « Les écoles où devrait se former l'espoir de la France sont infectées par des écrits corrupteurs qui instruisent une jeunesse ardente à l'insurrection contre ses maîtres, afin qu'un jour à venir, elle soit préparée à la révolte contre ses princes[104]. »

La métaphore de l'« infection » se retrouve sous la plume de

l'abbé Mutin. Critiquant les *Œuvres* de Parny, il constatait avec indignation que « c'est pour le jeune âge que cette nouvelle édition est faite particulièrement ; c'est pour en infecter plus sûrement les collèges et les pensionnats qu'on a choisi l'imperceptible format de l'in-32, et qu'on vend au prix de 30 sous deux volumes qui coûtaient autrefois 6, 8 et même 12 francs[105] ».

Les deux dernières catégories étaient regardées comme les plus dangereuses. La première était constituée des « Rousseau du ruisseau », des « demi-savants », une bohème d'extraction modeste, et dans l'esprit de laquelle l'instruction et la lecture auraient fait germer des prétentions d'élévation périlleuses pour l'ordre social. Cette figure, que Stendhal a immortalisée dans le personnage de Julien Sorel, dont l'ambition est punie de mort par la société[106], était le prototype même du « révolutionnaire » aux yeux des pourfendeurs des « mauvais livres » :

> Voilà une très petite partie des livres qui servent d'aliment à la brutalité curieuse des philosophes du bas peuple, de ces lecteurs désœuvrés qui se croient savants parce qu'ils ont appris à lire des blasphèmes, et qui, trop superbes pour se soumettre au travail, et trop corrompus pour aimer une vie réglée, ne connoissent que les agitations de la débauche, et cette activité de la crapule, qui court sans cesse à des voluptés nouvelles et à des crimes toujours plus rafinés [*sic*]. On diroit la langue de l'enfer traduite dans la langue des philosophes[107].

Entre les « demi-savants » et les « criminels », il n'y avait que le passage à l'acte. Passage que, sous le spectre de la Révolution, l'on imputait volontiers à l'influence de l'imprimé, comme ce fut le cas pour Louvel. Outre qu'il confortait l'assimilation des révolutionnaires à des criminels, l'assassinat du duc de Berry fut instrumentalisé pour illustrer les effets des écrits dits séditieux, effets qui engageaient la responsabilité objective et subjective de leur auteur. Le procureur Bellart avança clairement cette thèse dans son réquisitoire, comme on l'a vu. Cet homme simple ne pouvait pas avoir conçu pareil crime sans l'influence de l'éducation républicaine et de ces écrits, qui lui avaient fait croire qu'il avait qualité pour juger de questions politiques :

> Comment aurait-il imaginé de lui-même un pareil manifeste contre les Souverains, ce pauvre garçon sellier, qui sait grossièrement lire, qui ne sait point écrire du tout ; qui ne sait même pas l'orthographe ; qui ne se sert enfin du peu d'aptitude qu'il a à lire, que pour se nourrir de rabâchages politiques dont on surcharge ces faibles intelligences si peu faites pour les comprendre et pour les digérer ?
> […]
> Qui a donné à cet homme, qui n'a pas eu assez de talent pour s'élever au-dessus de la condition d'un ouvrier à la journée, la folle confiance de croire à son jugement, de le prendre pour règle irréfragable de sa conduite, de lui faire porter des arrêts de mort contre les Princes ?
> Qui lui a dit qu'il était un homme d'État ; qu'il avait, en sa qualité d'homme seulement, toutes les lumières, toute la sagesse, tout le talent nécessaires pour prononcer sur les matières politiques, et pour décider du sort des Empires, comme, en d'autres momens, il décidait du plus vil ouvrage et de la confection d'une selle pour les chevaux[108] ?

La relation de cause à effet n'était cependant pas le seul rapport possible entre l'auteur d'un écrit et le criminel. La simple réception d'une œuvre par un individu relevant de cette dernière catégorie suffisait à accabler son auteur, qui s'en trouvait souillé comme par contamination. Contestant la tentative du *Journal des débats* d'atténuer la responsabilité de Béranger, un article de la *Gazette de France* en date du 1er novembre 1828, que nous avons déjà cité au chapitre précédent, clamait au contraire sa popularité non seulement dans les guinguettes mais aussi dans les prisons. Et de rapporter, à l'appui, une anecdote lue dans la *Gazette des tribunaux* sur un galérien condamné à dix ans de travaux forcés, auteur d'un recueil de chansons qui lui avait valu à Bicêtre le surnom du Béranger des prisons. L'une d'elles énonçait la morale du « Parfait voleur ». Un chansonnier qui avait inspiré un voleur ne pouvait être innocent, telle était la conclusion qui se dégageait de cet article. Ce raisonnement renvoie à un principe général, qui sous-tend le discours sur les « mauvais livres » : s'ils ne peuvent lui être imputés au plan de la responsabilité subjective, les usages et les formes d'appropriation de son œuvre engagent à tout le moins la responsabilité objective de l'auteur.

Ces représentations, qui se fixent sous la Restauration, constituent durablement l'imaginaire des contempteurs des « mauvais livres ». Elles seront reprises tout au long du XIXe siècle. Mais comment et en quoi la lecture peut-elle nuire ? En quoi ses effets sont-ils plus pervers pour les classes démunies que pour les fractions privilégiées de la société ?

La contagion morale par le livre

Il faut tout d'abord se demander comment est supposée opérer l'influence nocive de l'écrit sur les esprits. Dans le livre III de *La République* de Platon, Socrate recommande d'expurger toutes les œuvres littéraires des passages susceptibles d'affaiblir la virilité des hommes libres et des jeunes en formation en leur fournissant des exemples de faiblesse ou des modèles alternatifs.

> Ces passages, et tous ceux qui leur ressemblent, nous prierons Homère et les autres poètes de ne pas se fâcher que nous les raturions, non pas comme non poétiques ou désagréables à entendre par la masse, mais parce que plus ils sont poétiques, moins il faut les faire entendre aux enfants et aux hommes dont on veut qu'ils soient des hommes libres, plus effrayés par l'esclavage que par la mort[109].

La théorie antique de l'imitation a longtemps fait autorité en matière de théorie de la réception. Conçu comme *mimésis*, qui signifie à la fois représentation et imitation[110], l'art est supposé déclencher

chez le « récepteur » une identification qui ne peut être mise à distance que par ceux qui disposent d'une culture suffisante et d'une maîtrise de leurs affects. Cependant, alors qu'Aristote met l'accent sur ces mécanismes de distanciation (la *catharsis* notamment), la théorie platonicienne, qui a fait autorité dans la tradition anti-mimétique, souligne au contraire les dangers de la contagion de la réalité de l'être par le processus mimétique, lequel façonne l'esprit et le corps[111].

Les notions d'imitation et de contagion sont donc couramment utilisées, depuis Platon, pour décrire le mode de diffusion des idées. À partir du XVIIIe siècle, les médecins entreprennent d'étudier les phénomènes de « contagion morale », une notion qui, dans un contexte de compétition avec le clergé, jusque-là détenteur du monopole du domaine de l'esprit, contribue à fonder leur idéologie professionnelle et leur revendication de reconnaissance par l'État, comme l'a montré l'historienne américaine Jan Goldstein : elle leur permet de démontrer leur aptitude à participer au maintien de l'ordre social dans les cas d'épidémies « morales » (les vagues de suicides, par exemple), les crises de convulsion collective (telles que celle suscitée par le décès du janséniste François de Pâris en 1727), et les émeutes politiques[112]. Elle sert également à analyser les effets de la lecture, souvent associés à l'hystérie[113]. Mais le discours médical n'ayant acquis toute son autorité dans ce domaine qu'après 1830, on l'analysera plus en détail au chapitre 5 et l'on se concentrera ici principalement sur celui de l'Église.

La transposition de la notion matérialiste de contagion dans le domaine de l'esprit ou des affects, par une analogie qui relevait plus de la métaphore que d'une analyse scientifiquement fondée[114], en faisait, en effet, un concept-clé pour les tenants du dualisme. Le développement sans précédent du commerce du livre au début du XIXe siècle conférait à ce schème explicatif une actualité nouvelle. La production en série de ces imprimés où des idées « malfaisantes » sont durablement consignées, et qui non seulement sont diffusés à une population de plus en plus large mais se conservent et peuvent se transmettre de génération en génération, apparaissait à leurs détracteurs comme un déferlement incontrôlable, déclencheur d'une vaste épidémie. L'abus de la liberté de presse était responsable de cette situation désastreuse qui risquait de devenir irréversible. Les autorités n'avaient pas mesuré toutes les conséquences de ce mal, comme l'expliquait l'évêque de Chartres, qui publia plusieurs mandements à ce sujet en 1826. On ne s'était pas assez interrogé, selon lui, sur les effets quasi magiques de cette exposition continue des esprits les plus crédules, les moins disposés à la réflexivité, les moins aptes à réfréner leurs passions, les plus prompts à s'enflammer, à l'action répétée des mêmes idées :

> Pour peu qu'on creuse dans la constitution morale de l'homme, on y trouve une particularité sur laquelle les gouvernements n'ont pas fait, ce me semble, assez de réflexion. Cette circonstance la voici : c'est qu'il est impossible de calculer les effets que peut produire sur les esprits la continuité des impressions, je veux dire l'affirmation ferme, répétée, non interrompue des mêmes choses, si absurdes qu'elles soient ; la puissance inouïe de ces machines que la vapeur dilatée fait mouvoir ne les égale point. Cette propriété incontestable de la continuité d'action est sans doute augmentée ici par la mobilité presque générale des esprits, par la crédulité, par l'irréflexion, par les passions de la multitude si promptes à s'enflammer ; mais enfin elle a quelque chose de prodigieux et de magique. La presse en mouvement nuit et jour, et répandant à flots pressés sur la société humaine, le mensonge, les appels à la révolte, la calomnie mêlée d'esprit et d'enjouement, est de tous les ressorts qui peuvent produire un grand ébranlement parmi les hommes le plus puissant et le plus terrible ; c'est le levier d'Archimède qui peut soulever la terre : qu'on le laisse agir quelque temps, et le monde social replongé dans le chaos en sera la preuve[115].

La métaphore de la flamme offrait une représentation de l'action combinée de la diffusion par contagion et de l'embrasement. Dans son *Discours inédit sur le danger des mauvaises lectures*, publié en 1817 à titre posthume, Jean-Baptiste Massillon, ancien évêque de Clermont et membre de l'Académie française, mettait en garde le lecteur qui se croirait capable de lire les romans libertins « sans que [son] imagination ne prenne feu[116] ». L'abbé Mutin écrit, à propos de Parny, « le feu qui anime ses petites compositions est un feu contagieux qui porte l'incendie dans des imaginations que l'âge déjà ne rend que trop inflammatoires[117] ». La flamme représentait à la fois ce qui consume l'esprit et le corps, et ce qui peut entraîner l'embrasement social.

Mais les images les plus prisées par les pourfendeurs de « mauvaises lectures » pour décrire le mal qu'elles généraient étaient empruntées au registre médical, qui avait l'avantage de les parer d'un air de scientificité à une époque de fort engouement pour les sciences naturelles, à en juger par le succès des livres de vulgarisation scientifique[118]. Deux métaphores reviennent sous leur plume : celle, plus ancienne, du « poison » ou du « venin », et celle de la « maladie contagieuse », auxquelles s'ajoute parfois l'« infection ».

Dans son instruction pastorale, Mgr Frayssinous convoque tour à tour ces images. Il met en regard des précautions prises contre les maladies contagieuses l'absence de vigilance et la légèreté dont on fait preuve à l'endroit de celles qui touchent à l'« âme » :

> On fait tout pour les corps ; que faisons-nous pour les âmes ? Cette peste morale qui ravage les esprits, altère ou détruit les principes de la vie sociale ; cette circulation de feuilles empestées, de livres impies, loin de nous épouvanter, nous trouve presque indifférents, et nous ne craignons pas qu'imprégné de tous ces poisons, le corps social, après avoir épuisé en mouvements convulsifs ce qui peut lui rester de vigueur, ne se consume lentement et ne tombe en pourriture.
> Pères et mères, instituteurs de l'enfance, vous tous à qui le ciel a confié le soin du premier âge, tremblez sur votre insouciance, tremblez de devenir ici les complices de l'impiété ; vous arracheriez des mains de la jeunesse la coupe empoisonnée qui pourroit lui donner la mort, et vous laissez sous ses yeux des livres qui peuvent corrompre sa raison et son cœur, préparer des enfants dénaturés pour le malheur de la famille, et de

> mauvais citoyens pour le malheur de l'État. Vous gardez soigneusement ces ouvrages empestés, poisons héréditaires qui passeront de génération en génération, et vous vous placez ainsi au rang des coupables propagateurs de l'impiété[119].

Ces deux métaphores, qui ont l'avantage de frapper immédiatement les esprits, renvoient à des mécanismes différents : d'un côté, le mal est inoculé à chaque individu, ou à l'ensemble du corps social appréhendé comme un organisme vivant, de l'autre, il se propage d'une personne à l'autre par contamination directe ou indirecte. La métaphore de la contagion désigne le mode de propagation du mal par la circulation libre de l'imprimé, tandis que celle du poison en décrit les effets tout en laissant supposer une intention perverse de l'auteur. Deux autres métaphores complétaient le tableau : celle de la « drogue empoisonnée », qui entraîne l'accoutumance et la dépendance, et celle du « poison héréditaire », qui implique la transmission intergénérationnelle rendue possible par le caractère pérenne de l'objet livre. La métaphore du poison figure dans la bulle du pape portant extension du Jubilé universel en 1827 :

> Afin de pouvoir conduire sagement et avec fruit le troupeau de Dieu qui vous est échu, détournez-le d'abord des pâturages empoisonnés que la perfidie lui offre de tous côtés pour le perdre ; découvrez-lui les pièges cachés çà et là, et fortifiez-le par de saints et utiles conseils contre cet affreux amas de tant d'erreurs, et contre les maximes impies de tant d'hommes pervers[120].

Mgr Boulogne utilise de son côté l'image du « venin » pour qualifier l'action des œuvres complètes de Voltaire et de Rousseau :

> Voilà les Œuvres complètes où vont se retremper les armes de tous les libertins, de tous les amateurs de nouveautés et de révolutions, et que l'on réimprime à moins de frais possible, afin que la circulation en soit plus prompte et plus rapide, que leur venin s'insinue plus aisément dans toutes les veines du corps social, et que l'acquisition en soit également facile aux pauvres comme aux riches, aux petits comme aux grands, aux jeunes comme aux vieillards, et que tout le peuple françois puisse boire à longs traits dans cette coupe de prostitution et de mensonge[121] !

Si, pour les raisons qu'on a vues, le clergé catholique a développé la formulation la plus complète et la plus explicite des effets nocifs de la lecture à cette époque, ces représentations ne lui sont pas propres. La métaphore du poison est alors courante. Le procureur Bellart y recourt lors du procès de Louvel : « D'insolens pamphlétaires, de séditieux discoureurs, corrompus par les pamphlétaires, empoisonnèrent son imagination de leurs affreux mensonges, comme ils s'efforçaient d'en empoisonner toute la France[122]. » Elle revient fréquemment au cours des débats parlementaires sur la liberté de presse, dans la bouche des députés qui s'y opposent. C'est notamment le cas lors du débat de 1827 sur le projet de loi « de justice et d'amour » : le comte de Rougé parle ainsi de « substances vénéneuses », de « poison » et de « contre-poisons », le comte Humbert

de Sesmaisons de « subtils venins » et de « poisons dévorants » répandus par la liberté de presse « dégénérée en licence » ; le comte de Blangy déplore que la jeunesse soit « infectée du poison de ces doctrines [perverses] » qui « circulent sans obstacle[123] ». Paul-Louis Courier la met dans la bouche du juré Arthus-Bertrand dans son *Pamphlet des pamphlets* : « Qui dit pamphlet, dit un écrit tout plein de poison. – De poison ? – Oui, Monsieur, et du plus détestable, sans quoi on ne le lirait pas. – On ne le lirait pas s'il n'y avait du poison ? – Non, le monde est ainsi fait ; on aime le poison dans tout ce qui s'imprime. » Et le condamné de conclure : « Dans tout ce qui s'imprime il y a du poison plus ou moins délayé selon l'étendue de l'ouvrage, plus ou moins malfaisant, mortel. De l'acétate de morphine, un grain dans une cuve se perd, n'est point senti, dans une tasse fait vomir, en une cuillerée tue, et voilà le pamphlet[124]. »

Aux yeux de ses détracteurs, le développement du commerce de librairie, mû par le seul appât du gain, et associé au régime de liberté de presse, multipliait les dangers impliqués par les « mauvaises lectures » d'un point de vue non seulement quantitatif mais aussi qualitatif. Au XVIIIe siècle, expliquait l'auteur anonyme de l'article du *Mémorial catholique* sur « les mauvais livres », la « dégradation » n'avait frappé « que la partie élevée de la société ». Ses effets étaient contrebalancés par l'instinct de conservation des classes privilégiées. Mais elle avait fini par toucher des groupes sociaux qui, moins intéressés au maintien de l'ordre établi et plus disposés à prendre les nouvelles doctrines au sérieux, avaient conduit la société à sa ruine sous la Révolution :

> Les classes distinguées, en se livrant à la fougue de leurs passions et à la témérité de leurs pensées, pouvoient ne pas menacer pour cela l'État d'une ruine prochaine ; car ces mêmes classes, ardentes à détruire par système, étoient à la fois avides de conserver par intérêt. Ce qu'on avoit donc à craindre principalement, c'étoit l'influence de l'exemple sur des classes moins intéressées à l'ordre, et naturellement plus curieuses de nouveautés. Et c'est bien ainsi que s'opéra en effet la propagation de la licence ; et les funestes opinions descendirent des hauteurs de la société, où elles sembloient n'avoir été qu'un jeu, jusque dans les rangs les plus inférieurs, où l'on se hâta de les prendre au sérieux et d'en faire une réalité.

Or, au lieu d'en tirer les conséquences qui s'imposaient, le pouvoir faisait montre, à l'égard des intérêts économiques, d'un libéralisme qui créait une situation cent fois plus dangereuse :

> Aujourd'hui, que voyons-nous ? Les hautes classes préservées peut-être, par le souvenir d'une grande expérience, des dangers des doctrines nouvelles ; mais aussi toute une masse de peuple livrée en proie aux corrupteurs. Et ce ne sont plus seulement de vagues théories qu'on offre à l'esprit : ce sont les attraits d'une corruption sans frein ; c'est à la fois la haine de Dieu et la haine du roi ; c'est la licence la plus extrême, c'est le cynisme le plus hideux[125].

Mgr Frayssinous avait lui aussi dénoncé ces « odieuses provocations », ces « doctrines criminelles » qui préparent « la décadence et la ruine » de la société[126]. La corruption des âmes passait par la propagation de l'impiété, de l'immoralité, de l'erreur, du mensonge, de l'esprit de révolte. Les maux dont les « mauvaises lectures » étaient tenues pour responsables peuvent être répartis en quatre catégories principales, en fonction des domaines dans lesquels elles opèrent, et qui correspondent en gros à ceux que protège la loi : les mœurs, la morale, la religion, la politique. Dans tous les cas, elles constituaient une menace pour l'ordre social. Mais pour pouvoir donner lieu à une condamnation, il fallait, on l'a vu, qu'elles eussent provoqué un crime ou un délit qualifié comme tel par la loi, suivi ou non d'effet. Et c'était à l'accusation d'en faire la preuve.

Les « mauvaises lectures » étaient d'abord celles qui excitaient le vice. Depuis le XVIIIe siècle, l'Église comme la médecine accordaient aux lectures une place privilégiée dans les perversions sexuelles : les ouvrages du Dr Tissot sur *L'Onanisme* (1760) et du Dr Bienville sur *La Nymphomanie* (1771) faisaient référence en la matière. Le roman, auquel on reviendra plus en détail aux chapitres 5 et 8, était le genre le plus suspect. On lui attribuait de puissants pouvoirs sur l'imagination, conduisant de la rêverie au détournement du devoir et à la déréalisation de la perception, en même temps que des effets lascifs, une capacité à exciter les sens, qu'accréditait la vogue des romans licencieux, ces livres qu'on ne peut lire « que d'une main », selon la formule que Rousseau prête à une belle Dame dans *Les Confessions*[127]. Mais la poésie n'était pas exempte de ce danger. « C'est une grande immoralité que de chanter les attraits du vice ; par cela même on l'inspire et on l'excite », expliquait l'abbé Mutin à propos des poèmes de Parny, *a fortiori* quand la suggestion était aussi directe et délibérée qu'ici, stimulant l'imagination et les sens :

> Mais le poète ne s'en tient pas à de vagues peintures ; tous ses tableaux sont directs et précis. Partout il appelle le lecteur au lieu même de la scène, lui montre le vice en action, lui décrit les formes variées qu'il prend au gré d'une imagination libertine, et lui en exalte les délices pour l'inviter à les rechercher. L'obscénité, bannie des mots, est toujours dans les choses car le poète ne songe qu'à retracer des images et des actions de lubricité.
> […]
> Ce n'est pas tout. Ces peintures licencieuses sont de temps en temps assaisonnées de maximes d'immoralité et d'athéisme placées tout exprès pour justifier le vice et faire taire la voix de la conscience qui en détourne[128].

L'abbé Mutin ne faisait que reprendre une démonstration développée par l'évêque de Besançon dans une instruction pastorale où il comparait la lecture d'ouvrages « voluptueux » aux sensations provoquées par le fait de goûter au fruit défendu : état d'excitation, agitation, relâchement des freins que le devoir impose aux

inclinations, abandon à la passion et au vice, sentiment de honte qu'on compense par la perte du sens moral et le rejet des règles de la société. Offrant une description idéaltypique du mécanisme par lequel l'influence des lectures immorales est supposée opérer sur les sens et la conscience, elle mérite d'être citée longuement :

> Tout à coup, vous vous êtes trouvés sous l'empire de la loi du péché. Une rougeur involontaire peut-être, ou trop précoce ou trop tardive, s'est emparée de votre front. *Aperti sunt oculi* . Le calme de votre âme s'est évanoui, elle est devenue sensible à l'attrait du plaisir ; et dès lors elle n'a jamais cessé d'être dans l'agitation et dans le trouble, parce qu'elle a toujours été partagée entre l'inclination et le devoir. *Aperti sunt oculi* . Vainement vous avez voulu vous dérober aux reproches de votre conscience, et vous avez craint de la regarder en face. Malgré vous sa voix importune, comme autrefois celle du Seigneur à Adam, s'est fait entendre plus d'une fois ; elle vous a crié : Où êtes-vous ? *Ubi es ?* Votre embarras étoit extrême ; car enfin il falloit bien répondre. La honte a été toute votre excuse ; mais cette honte vous décéloit, elle vous dénonçoit coupable, et mettoit dans le plus grand jour votre désobéissance et votre indocilité. Quand la passion qui nous aveugle ne trouve plus dans la religion qu'un censeur incommode et sévère, on cherche à s'en débarrasser, et bientôt on s'efforce de secouer un joug que tout rend insupportable.
> Ainsi, au dérèglement du cœur, ne tarde pas de se joindre l'égarement de l'esprit, une orgueilleuse raison ose s'élever contre la sagesse de Dieu ; le mépris des devoirs devient la source de tous les scandales ; la témérité des opinions prend la place de la soumission qu'exige la foi, et l'amour de l'indépendance méconnoît et viole toutes les règles[129].

C'est en vertu de cette « théorie » que la profusion de « mauvais livres » pouvait être présentée ni plus ni moins comme la cause de l'« extrême dégradation » des mœurs : crimes de tous les jours, mépris des choses saintes, indifférence pour la religion, ignorance des devoirs les plus saints, meurtres, sacrilèges, suicides, adultères, « tous ces raffinements de débauche, toutes ces infamies que la plume n'ose retracer », comme l'expliquait l'article du *Mémorial catholique*[130]. Ce principe de « causalité », qui avait pour lui l'apparence de l'évidence et pouvait ainsi se passer de démonstration, venait conforter la croyance dans le pouvoir des mots et dans les effets sociaux directs et indirects de la lecture.

La deuxième catégorie de « mauvaises lectures » regroupait les livres nourris de « l'esprit philosophique » du XVIIIe siècle, qui proposaient une morale alternative à celle qu'enseignait la tradition et qui prétendaient surtout l'émanciper des préjugés et du dogmatisme religieux. Cette morale individualiste, qui faisait fi des hiérarchies « naturelles » de l'ordre patriarcal, était perçue comme un facteur de décomposition préparant « la décadence et la ruine » de la société, selon Mgr Boulogne. Dans son instruction pastorale contre les rééditions des œuvres complètes de Voltaire et de Rousseau, il vouait celles-ci aux « écoles de prostitution » :

> Ah ! loin de nous ces livres sur l'éducation où les instituteurs apprendroient à corrompre leurs élèves, et les élèves à mépriser leurs instituteurs ; où les serviteurs ne peuvent que s'aguerrir dans l'infidélité envers les maîtres ; où les enfants ne peuvent qu'y puiser des

> leçons de désobéissance et d'ingratitude envers leurs pères ; les pères, des leçons d'indifférences et de dureté envers leurs enfants ; les époux, des leçons d'adultère ; les jeunes gens, des leçons de libertinage ; les malheureux, des leçons de suicide ; les sujets, des leçons d'insubordination et de révolte ; les rois, des leçons d'inquiétude et de méfiance qui conduisent à la tyrannie ; et tous, de quelque âge et de quelque état qu'ils soient, des leçons d'impiété jusqu'au délire et d'irréligion jusqu'au fanatisme ; et pour qui ces Œuvres complètes peuvent-elles donc être spécialement destinées, si ce n'est pour les écoles de prostitution, où Rousseau lui-même, et il nous le dit, veut qu'on conduise ses élèves pour les former à la vertu et faire un cours d'éducation et de morale[131] ?

Le mépris de la religion en était le premier signe. On a vu la responsabilité que les idéologues de la contre-révolution attribuaient à Voltaire et à Rousseau dans la propagation de l'impiété, considérée comme une des causes premières de la Révolution. Il n'est pas nécessaire d'y revenir ici. Retraçant la chaîne de causalité qui conduisait des œuvres des philosophes à l'éruption révolutionnaire, Mgr Frayssinous réfutait par anticipation les arguments de ceux qui croiraient leur foi assez ferme et ne voudraient lire que pour s'instruire – ou encore de ceux qui invoqueraient les agréments du style. Mettant les premiers en garde contre une témérité imprudente, il écartait l'« excuse pleine de frivolité » des seconds, qui s'exposaient à voir leur foi s'atténuer et le doute s'instiller en eux[132].

Si l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme étaient considérées comme des principes universels et sacrés sans lesquels la société ne peut survivre, et qu'il fallait donc protéger par la loi, la Charte et les lois de Serre avaient admis la liberté de discussion philosophique. Que la loi ne mette plus les ministres de la religion de l'État et ses instances à l'abri de la dérision était, pour les catholiques et les ultras, un gage donné aux propagateurs de l'impiété. Aussi voulaient-ils toujours déceler dans la critique des institutions religieuses ou de leurs représentants des outrages à la morale religieuse, voire des incitations à des agressions contre ces derniers. À propos des « Missionnaires » de Béranger, le procureur Marchangy condamne ces « chansons tellement virulentes, qu'il ne faut pas s'étonner si, après les avoir lues, ceux qui ne se sentent pas l'esprit d'en faire autant, veulent au moins lancer des pétards aux orateurs d'une religion que la Charte déclare religion de l'État ». Il suggère aussi qu'elles tentent de détourner les soldats de la foi, selon un procédé rhétorique visant à imbriquer de manière étroite les intérêts nationaux avec ceux de la religion :

> C'est ainsi, Messieurs, que l'auteur, par une sacrilège ironie, essaie d'écarter de nos temples ceux qu'un reste de foi y conduit encore ; c'est ainsi qu'il tente surtout d'en éloigner les soldats français dont la ferveur religieuse ne pourrait en effet qu'ajouter aux garanties de leur fidélité. Mais tandis qu'il voudrait, en glaçant la piété dans leurs cœurs, les rendre plus faciles à séduire, ne voyez-vous pas que ses efforts conspirent encore moins contre la monarchie que contre la valeur et la gloire ; car la religion seule peut épurer la valeur en la rendant désintéressée et morale. Quant à la gloire, qui n'est qu'un secret besoin de se survivre, qui peut la comprendre et la mériter, si ce n'est celui

qui espère un autre avenir ? Qui croira en Dieu si ce n'est celui qui va chercher la mort dans les combats ? et de quel prix la terre, réduite à ses biens impuissans, pourrait-elle payer le dévouement du héros qui s'immole à son pays[133] ?

Ce moralisme national, désormais plus fédérateur que la religion, va prendre une importance de plus en plus grande dans la rhétorique des pourfendeurs des « mauvais livres ». Il nous conduit à la quatrième catégorie, celle de la politique.

La Charte ayant proclamé la liberté d'expression des opinions, l'accusation était tenue de démontrer que les écrits incriminés représentaient une menace pour la nation, parce qu'ils excitaient la haine entre les citoyens, l'esprit de révolte contre le gouvernement et la royauté, et parce qu'ils provoquaient la sédition. Le spectre de la Révolution était régulièrement brandi. Martainville assimilait ainsi les chansons de Béranger à une arme. L'histoire, et en particulier les événements de la Révolution, avaient montré que le gouvernement monarchique, qu'on disait « tempéré par des chansons », ne s'était pas suffisamment méfié de ces « hostilités rimées », et ne punissait que trop légèrement « un attentat dont les dangereuses conséquences n'étaient senties ni par les offensés, ni par les offenseurs ». Il opposait au libéralisme de la monarchie absolue l'attitude répressive des régimes qui lui avaient succédé, qu'il s'agisse de l'« anarchie tempérée par la guillotine » de la période révolutionnaire ou du « despotisme tempéré par les baïonnettes » de Napoléon. Ce n'est, constatait-il, que depuis la Restauration qu'on a vu « la chanson devenir une arme patente contre la religion et le trône[134] ».

La critique irrévérencieuse des mœurs de la noblesse qu'avait développée Paul-Louis Courier dans son pamphlet était présentée par le procureur de Broë comme des « mensonges » aussi « dangereux que coupables » : « l'arme dont les factieux se servent pour établir ce système de dénigrement injurieux, à l'aide duquel ils attaquent jusque dans ses bases même l'auguste dynastie qui nous gouverne » ; en « inculquant dans les esprits le mépris pour les ancêtres », ils visaient à « exciter la haine contre les descendans ». Et d'ajouter que ces outrages étaient une « insulte à la nation elle-même », ils avaient pour but de « souffler les divisions, la discorde et les haines[135] ». Ainsi, alors que le prévenu était poursuivi pour atteinte à la morale publique, l'accusation d'offense à la personne du roi ayant été abandonnée faute de substance, le procureur, selon une stratégie rhétorique classique, introduisait, pour aggraver son cas, d'autres types d'incriminations comme l'excitation à la haine entre citoyens ou la mise en cause de l'ordre dynastique (l'attaque contre le droit héréditaire fait partie des nouveaux délits de la proposition de loi que le gouvernement soumet à cette époque aux deux Chambres, et qui sera adoptée en mars 1822).

En tournant en dérision les valeurs sacrées, à savoir l'autel et le trône, Courier comme Béranger étaient accusés de saper les fondements de l'ordre social et de diviser la nation. La contestation des autorités sociales stimulait en effet l'anarchie : « Des refrains insultans furent lancés avec dérision sur les objets de nos hommages, bientôt ils stimulèrent tous les excès de l'anarchie, et la muse des chants populaires devint une des furies de nos discordes civiles », expliquait le procureur Marchangy. De l'anarchie à la sédition, il n'y avait qu'un pas :

> Est-ce parce que la chanson la grave aisément dans la mémoire, qu'elle est de facile réminiscence ? Est-ce parce qu'elle peut fournir des refrains tout préparés aux orgies de la sédition et aux mouvements insurrectionnels ? Est-ce parce que, circulant avec rapidité, elle pénètre en même temps dans les villes et les hameaux également comprise de toutes les classes[136] ?

Le procureur Champanhet accusait encore plus explicitement Béranger d'avoir eu l'intention de semer l'esprit de révolte parmi les citoyens :

> Celles des productions du sieur de Béranger, qui vous sont déférées, vous le reconnaîtrez, Messieurs, ont bien tout ce qu'il faut pour être entendues de l'esprit de licence et de révolte du plus bas étage, et on ne peut se dissimuler que l'auteur les a conçues dans ce but, car il n'a pas cherché à s'y élever au-dessus des entendemens vulgaires[137].

Marchangy voyait dans la chanson « Le vieux drapeau » un manifeste qui ne pouvait que servir de « signal à l'insurrection » dans un « attroupement de conjurés » :

> Qu'on nous dise en quelle circonstance elle pourrait être chantée sans devenir un manifeste et une offense. Serait-ce dans un repas de corps, dans une garnison, dans une marche militaire, dans les villes ou dans les campagnes ? Elle ne peut être chantée que dans un attroupement de conjurés, et pour servir de signal à l'insurrection ; voilà sa vocation[138].

Imprimée clandestinement dans le cours de l'année précédente, elle était « calculée pour agir sur l'esprit des soldats, et pour seconder des machinations coupables », expliquait le procureur, faisant allusion, selon le *Journal des débats*, aux « projets de ce Cagnet de Montarlot, qui vouloit nous envoyer à la fois, dans les plis du drapeau tricolore, la guerre, la peste et l'anarchie[139] ». Une lettre du ministre de la Police qui se plaignait que cette chanson eût été répandue et chantée dans les casernes en constituait la preuve.

La stratégie de la défense face à cette argumentation bien rodée sur la diffusion et les effets nocifs des écrits incriminés consistait à les nier et à leur opposer le caractère inoffensif, voire positif, de ces textes. Elle se référait au débat sur la loi de 1819, qui récusait, on l'a

vu, les abus de l'interprétation. Il fallait que la provocation fût explicite. « Qu'est-ce que provoquer au crime ? C'est exhorter ouvertement à le commettre, c'est dire, *prenez*, *partez*, *marchez* », expliquait Me Dupin. La défense œuvrait généralement à démonter les rouages de l'argumentation de l'accusation pour montrer qu'elle ne reposait sur aucune preuve matérielle tangible. Dupin rejetait ainsi le lien de causalité que Marchangy avait insinué entre les chansons de Béranger et les pétards lancés aux prêtres, seul effet matériel que l'accusation avait avancé mais sans y apporter aucune justification[140]. Elle s'évertuait à démêler les accusations glissées subrepticement, et qui relevaient en fait d'autres chefs que ceux pour lesquels le prévenu était poursuivi. Le langage auquel recourait le ministère public pour colorer son réquisitoire et mieux frapper l'esprit du jury était subtilement dégonflé. On lui opposait l'influence positive que pouvait avoir l'auteur. Me Barthe suggérait, par exemple, que les chansons de Béranger étaient susceptibles d'insuffler l'esprit patriotique et la volonté de combat, et cette idée fut applaudie par l'auditoire : « Mais que dis-je, au moment même où il comparaît ici en police correctionnelle, où sa liberté est menacée, une sentinelle, dans les forteresses de la Morée, répète peut-être et son nom et ses vers pour exciter ses compagnons d'armes à la défense d'une si belle cause[141]. »

Les auteurs, qui préparaient le plaidoyer de leur défense avec leurs avocats, furent confrontés au mode de raisonnement de leurs accusateurs et apprirent à affûter des arguments en réponse. Ils étaient bien entendu sensibles au langage de l'accusation. On a vu que Paul-Louis Courier tournait en dérision le style boursouflé de De Broë. Dans son *Pamphlet des pamphlets*, il condamnait, à propos de celle du poison, l'abus généralisé de la métaphore : « […] Dieu, délivre-nous du malin et du langage figuré ! Les médecins m'ont pensé tuer, voulant me rafraîchir le sang ; celui-ci m'emprisonne de peur que je n'écrive du poison ; d'autres laissent reposer leur champ, et nous manquons de blé au marché. Jésus, mon Sauveur, sauvez-nous de la métaphore[142]. »

Mais ces accusations leur permirent également de prendre la mesure de leur influence, comme on l'a vu dans le cas de Béranger. Cette influence, ils la revendiquaient désormais, retournant l'argument de l'accusation. En 1806, Senancour écrivait : « Les livres ne remuent pas le monde, mais ils le conduisent secrètement. Les moyens violents ont des effets plus sensibles, mais peu durables[143]. » La liberté de presse, qui favorisait la confrontation et la diffusion des idées, offrait à l'écrivain l'occasion de déployer sa pensée et de l'offrir à tout le monde. L'Amérique de Franklin fournissait un modèle à imiter : « On vit en cet état de choses ce que peut la parole écrite dans un pays où tout le monde lit, puissance nouvelle et bien autre que celle de la tribune », comme l'écrivait à Courier son ami John Bickerstaff[144]. Ce

pouvoir qui s'appuyait sur le public s'opposait à celui des puissants, qui n'avaient pas intérêt à voir la vérité se diffuser. Dans une notice qu'il a lui-même rédigée anonymement sur ses écrits, Courier justifie le genre du pamphlet précisément par ce que lui reprochent ses juges, sa brièveté, car c'est ce qui lui permet de s'adresser à des gens laborieux qui n'ont pas le temps de feuilleter les ouvrages composés de centaines de pages à l'instar des « désœuvrés des salons[145] ».

La loi de 1819 a engendré une lutte sur les limites de la liberté d'expression et sur les frontières de ce qui peut être soumis à la discussion et à l'examen critique. Tandis que l'Église durcit son discours sur les « mauvaises lectures », les auteurs de l'opposition multiplient les pratiques de contournement de l'interdit au moyen de techniques littéraires plus ou moins sophistiquées, contraignant le ministère public à se rabattre sur l'outrage aux mœurs et à la morale publique, comme l'illustrent les exemples des procès de Béranger et de Paul-Louis Courier. Ces adversaires du régime sont d'autant plus redoutables qu'ils ont choisi comme armes des genres à grande diffusion, la chanson, le pamphlet, susceptibles de toucher un public populaire, ce qui fut le cas au moins pour Béranger. Genres qu'ils ont dans un même temps ennoblis en les « littérarisant », au point de gagner la reconnaissance de leurs pairs. Politisation de la littérature, littérarisation du politique : ce double mouvement impliquait l'élaboration d'une éthique de la responsabilité distincte de la responsabilité pénale.

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 405.
2. L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 6-7.
3. Reproduit in L.-R.-B. Maiseau, *ibid.* , p. 76-77.
4. *Ibid.* , p. 112 et 113.
5. *Ibid.* , p. 79.
6. *Ibid.* , p. 79-80.
7. *Ibid.* , p. 81.
8. Avocat de profession, le vicomte Joseph-Louis-Joachim Lainé (1767-1835) s'était rallié au Consulat et à l'Empire, sous lequel il fut membre du Corps législatif. Entré en disgrâce auprès de l'Empereur en 1814, il fut nommé la même année préfet provisoire de la Gironde par le duc d'Angoulême. Ministre de l'Intérieur en 1816, il redevint simple député en 1819. Voir *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , t. III, *op. cit.* , p. 539.
9.

L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 106.

10. *Ibid.* , p. 109. Issu d'une famille noble de Bourgogne, le comte Charles-Louis-Félicité d'Hautefeuille (1770-1865) avait épousé la carrière militaire à la suite de son père. Royaliste fervent, il fut député du Calvados sous la Seconde Restauration, de 1815 à 1824. Très engagé dans les rangs de la droite, il vota pour la continuation de la censure des journaux. Voir *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , t. III, *op. cit.* , p. 322.

11. Cité in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 114.

12. Réquisitoire du procureur de Broë, *Journal des débats* , 29 août 1821.

13. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 30.

14. *Ibid.* , p. 33.

15. *Le Moniteur universel* , 10 décembre 1821, et *ibid.* , p. 37.

16. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , Paris, À la Société catholique des bons livres, 1826, p. 173.

17. *Ibid.* , p. 43.

18. *Ibid.* , p. 143.

19. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828. Voir aussi le *Journal des débats* , 11 décembre 1828.

20. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

21. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 64 et 56.

22. *Ibid.* , p. 65, 72 et 129.

23. Issu de la petite bourgeoisie, d'un père avocat à la cour, Jean-Denis Lanjuinais avait fait de brillantes études de droit. Professeur de droit canonique, il fut élu député du tiers aux états généraux de 1789, et allait rallier le camp des Girondins. Membre du Sénat conservateur sous le Consulat, il est fait comte sous l'Empire, malgré ses idées libérales. En 1808, il est coopté à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Rallié à Louis XVIII, il est nommé pair de France en 1814, mais s'oppose aux mesures réactionnaires, en particulier à la loi de censure du 27 octobre 1814. Il reprend place à la Chambre des pairs sous la Seconde Restauration, dans le camp des royalistes constitutionnels et combattra les ultras. Voir *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , t. III, *op. cit.* , p. 578-581.

24. *Le Moniteur universel* , 13 mars 1822.

25. Plaidoirie de Me Berville, in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 107.

26. *Ibid.* , p. 110-113.

27. *Ibid.* , p. 117.

28. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 87.

29. *Ibid.* , p. 87.

30. *Ibid.* , p. 88 et 84.

31. Cité in *ibid.* , p. 85.

32. *Ibid.* , p. 98.

33. Voir Denis Pelletier, *Les Catholiques en France depuis 1815* , Paris, La Découverte, « Repères », 1997.

34. Plaidoirie de Me Berville, in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 112.

35. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

36. D'après les comptages de Pierre-Antoine Daru, *Notions statistiques sur la librairie pour servir à la discussion de la loi sur la presse* , Paris, F. Didot, 1827. Voir aussi l'analyse qu'en fait David Bellos, « La conjoncture de la production », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 733-735.

37. Philarète Chasles, « Statistique littéraire et intellectuelle de la France », *Revue de Paris* , 1829, in *ibid.* , p. 739-740.

38. L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 34.

39. Rapport du 10 décembre 1828, reproduit in « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire. Revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des beaux-arts, etc* ., 19 août 1830, p. 586.

40. « Bibliothèque historique *», Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 611.

41. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 148.

42. *Ibid.* , p. 139.

43. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

44. Cité in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 113.

45. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 79-80.

46. *Ibid.* , p. 82 et 111.

47. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 201.

48. Alphonse de Martainville, « Variétés. Chansons de M. Bérenger [*sic*] », *Le Drapeau blanc* , 27 octobre 1821.

49. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 29.

50. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

51. *Le Corsaire* , 11 décembre 1828.

52. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

53. *Ibid* . Nous avons inséré entre crochets les variantes données selon le compte rendu du *Journal des débats* , 11 décembre 1828.

54. Ce procédé de « contrebande » poétique au moyen d'une transposition qui entraîne une falsification des faits historiques sera largement utilisé sous l'Occupation allemande et théorisé à la Libération par Aragon, « De l'exactitude historique en poésie », in *L'Œuvre poétique* , VI, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p. 67.

55. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

56. *La Gazette de France* , 8 novembre 1821, citée d'après *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 69-70.

57. *Ibid.* , p. 75.

58. *Ibid.* , p. 76.

59. *Ibid.* , p. 79 et 82.

60. *Ibid.* , p. 108 et 121-122.

61. *Ibid.* , p. 119.

62. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

63. *Journal des débats* , 10 décembre 1821.

64. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 140.

65. *Ibid.* , p. 143.

66. Intervention de Labbey de Pompierres à la Chambre des députés, *Archives parlementaires* , *op. cit.* , t. L, 16 février 1827, p. 604. (Sur ce projet de loi, voir chapitre précédent.)

67. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

68. Yvonne Bellenger, « Le pamphlet avant le pamphlet : le mot et la chose », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* , vol. 36, n° 1, 1984, p. 87-96.

69. Christian Jouhaud, *Mazarinades. La Fronde des mots* , rééd. Paris, Aubier, 2009.

70. Voir Malesherbes, *Mémoires sur la librairie, Mémoires sur la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 232.

71. Ce dialogue est mis en scène dans P.-L. Courier, *Pamphlet des pamphlets* , in *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 210.

72. *Ibid.* , p. 219, 211, 212.

73. Intervention de Nicod de Ronchaud, député du Jura, à la Chambre des députés, *Archives parlementaires* , *op. cit.* , t. L, 13 février 1827, p. 537.

74. *Ibid.* , p. 218.

75. *Procès de Paul-Louis Courier* [1821], in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit* ., p. 99.

76. *Ibid.* , p. 107.

77. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes* , Paris, Payot, 1982.

78. Cité in A. Dejammet, *Paul-Louis Courier* , *op. cit.* , p. 451.

79. Cité in J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. II, *op. cit.* , p. 155.

80. Cité in L.-R.-B. Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 42.

81. J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 200.

82. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 32, 31, 30.

83. Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)* , Paris, Seuil, 2004, chap. 1.

84. D'après l'article cité du *Mémorial catholique* , repris in *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 150.

85. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 70. Voir aussi p. 71.

86. Ces données sont tirées de M. Lyons, « Fires of expiation : book-burning and catholic missions in Restoration France », art. cité, p. 263-265.

87. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 79-80.

88. Intervention du comte de Rougé à la Chambre des députés, *Archives parlementaires* , *op. cit.* , t. L, 13 février 1827, p. 527-528. Pour la citation précédente, voir p. 642.

89. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

90. Jean Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 3, *op. cit.* , p. 558.

91. Intervention du baron Méchin, Chambre des députés, *Archives parlementaires* , *op. cit.* , t. L, séance du 17 février 1827, p. 659. Fils d'un commis au ministère de la Guerre sous l'Ancien Régime, Alexandre-Edmé Méchin est un ancien jacobin rallié aux Girondins, devenu préfet sous le Consulat et l'Empire, qui le fait baron. Révoqué sous la Restauration, il se reconvertit dans la banque et se fait élire député de l'Aisne à la Chambre, où il siège à gauche et combat activement le ministère de Villèle. Il a été réélu en 1824 et en 1827. Voir *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , t. IV, *op. cit.* , p. 330.

92. Voir F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac* , *op. cit.* , p. 10, et « De nouvelles pratiques de lecture », in R. Chartier et H. -J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 809-810.

93. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 165 et 164.

94. *Ibid.* , p. 88.

95. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 32.

96. Cité in J. Touchard, *La Gloire de Béranger* , t. I, *op. cit.* , p. 411.

97. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

98. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 60-61.

99. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 42.

100. Voir Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de* La Prétieuse *de l'abbé de Pure à* Madame Bovary *de Flaubert (1656-1856)* , Paris, Champion, 2003, p. 341 et *passim* .

101. *Ibid* ., chap. 2 et 4 de la deuxième partie, et Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle* , Paris, Alinéa, 1991.

102. En 1801 et 1831, le taux de femmes françaises de plus de quatorze ans alphabétisées passe de 28 % à 40 %. À la fin de la Deuxième République, il atteint 52 %. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , tableau A7 en annexe.

103. Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967* , Paris, Armand Colin, 1970, p. 32.

104. Intervention du comte de Rougé à la Chambre des députés, *Archives parlementaires* , *op. cit.* , t. L, 13 février 1827, p. 528.

105. « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

106. Pour une analyse sociopolitique du roman *Le Rouge et le Noir* , voir Jacques Dubois, *Stendhal. Une sociologie romanesque* , Paris, La Découverte, 2007, chap. 5.

107. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 166 et 167.

108. N.-F. Bellart, *Réquisitoire définitif dans l'affaire Louvel* , *op. cit* ., p. 404-406.

109. Platon, *La République* , Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 145.

110. La notion de *mimésis* , développée dans *La République* de Platon, et qui est au cœur de la *Poétique* d'Aristote est ambiguë : elle désigne aussi bien l'acte de représentation par l'auteur ou l'acteur que le mécanisme de la réception. Dans son premier sens, notamment celui d'imitation de la réalité que lui donne Aristote, elle a fondé les théories classiques de la pratique artistique. Pour la littérature, on citera notamment l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. fr. Paris, Gallimard, 1968.

111. Voir sur ce point l'analyse de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* , Paris, Seuil, 1999, p. 35 *sq*.

112. Jan Goldstein, « "Moral contagion" : a professional ideology of medicine and psychiatry in eighteenth- and nineteenth-century France », in Gerald L. Geison, *Professions and the French State 1700-1900* , Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1984, p. 181-222. La théorie des foules de Gustave Le Bon et celle de Gabriel Tarde sur la diffusion des idées par imitation sont une formulation savante de la première au début du XXe siècle. Pour une théorie matérialiste contemporaine du mode de diffusion des représentations, voir Dan Sperber, *La Contagion des idées* , Paris, Odile Jacob, 1996.

113. C'est le cas par exemple, sous la Restauration, du Dr Julien-Joseph Virey dans *Des*

maladies de la littérature française , paru en 1825. Voir Jann Matlock, *Scenes of Seduction. Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France* , New York, Columbia University Press, 1994, p. 212-213.

114.

Voir sur ce point Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie* , Paris, Raisons d'agir, 1999.

115.

Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines , *op. cit* ., p. 214-215.

116.

Cité in J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* , *op. cit.* , p. 129.

117.

« Bibliothèque historique » *, Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

118.

Voir Robert Bied, « Le monde des auteurs », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 777.

119.

Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines , *op. cit* ., p. 85-86.

120.

Ibid. , p. 185.

121.

Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines , *op. cit* ., p. 8.

122.

N.-F. Bellart, *Réquisitoire définitif dans l'affaire Louvel* , *op. cit* ., p. 55.

123.

Archives parlementaires , *op. cit.* , t. L, séances des 13 et 16 février 1827, p. 528-529, 605-606, 622. Voir aussi les interventions du rapporteur Bonnet et de M. de Saint-Chamans le 19 février, p. 668 et 670. Député de l'Eure, le comte de Blangy représente la droite proche de Villèle. Député du grand collège de la Loire-Inférieure, Humbert de Sesmaisons est également un ultra, proche de Villèle, qui l'a nommé pair de France en 1827. Le comte de Rougé est un ancien officier du roi émigré sous la Révolution, qui fut nommé à son retour 1er lieutenant aux Cent-Suisses de la Garde du roi et appelé à la pairie en 1815 ; à la Chambre, il vota avec la majorité. Voir *Dictionnaire des parlementaires français, 1789-1889* , *op. cit.* , t. I, p. 201 et 341, t. V, p. 310.

124.

P.-L. Courier, *Pamphlet des pamphlets* , in *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 210 et 213.

125.

Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines , *op. cit* ., p. 172-173.

126.

Ibid. , p. 22-23.

127.

Voir J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* , *op. cit.* , chap. 3 et p. 129-131.

128.

« Bibliothèque historique », *Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

129.

Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines , *op. cit* ., p. 288-289.

130.

« Des mauvais livres », repris in *ibid.* , p. 164.

131.

Ibid. , p. 9.

132.

Ibid. , p. 88.

133.

Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger , *op. cit* ., p. 35 et 36-37.

134.

Alphonse de Martainville, « Variétés. Chansons de M. Bérenger [*sic*] », art. cité.

135.

Réquisitoire de M. de Broë, *Journal des débats* , 29 août 1821.

136. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 29 et 30.

137. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

138. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 40-41.

139. *Journal des débats* , 10 décembre 1821.

140. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 99.

141. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

142. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 211.

143. Étienne de Senancour, *De l'Amour* , cité in P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 206.

144. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 216.

145. Cité in A. Carrel, « Essai sur la vie et les écrits de Paul-Louis Courier », art. cité, p. 29.

3

Des écrivains justiciers aux poètes prophètes

Les procès de la Restauration fixent le nouveau cadre de la définition pénale de la responsabilité de l'auteur. Pour les auteurs français vivants, l'irresponsabilité par rapport au texte incriminé ne peut être plaidée que dans les cas où le rapport entre l'auteur et le texte n'est pas fixé, comme la chanson, qui circule par voie orale, les écrits sous pseudonymes ou anonymes (stratégie adoptée par des écrivains politiques comme Cauchois-Lemaire ou Paul-Louis Courier après ses démêlés avec la justice), les contrefaçons, encore fréquentes à l'époque. À moins de prouver qu'il n'est pas le véritable auteur de la publication, stratégie envisagée un moment par Béranger, comme on l'a vu, mais qui a peu de chances d'aboutir, surtout si elle a paru sur le sol national, puisque la responsabilité entière incomberait alors à l'imprimeur ou à l'éditeur qui se défendrait en démontrant l'implication de l'auteur. Ou à moins de supposer que l'auteur ait perdu l'esprit : c'est, selon le procureur Marchangy, la raison pour laquelle Napoléon, plutôt que de condamner les chansonniers, « les faisait jeter, sans formes de procès, dans les loges de Charenton ou les cabanons de Bicêtre » (on a évoqué le cas du poète Théodore Desorgues[1]). L'assimilation romantique de certains créateurs – des poètes notamment – aux figures du fou, du primitif, de l'enfant n'est pas étrangère au problème de l'irresponsabilité. Mais l'argument de la folie subite, de l'acte de démence, est peu plausible pour ce qui est considéré comme le fruit d'un travail longuement mûri. L'auteur est présumé avoir agi rationnellement.

Il s'ensuit que si le ministère a rassemblé des preuves suffisantes, la défense est tenue soit de contester l'interprétation, soit de faire valoir des circonstances atténuantes. Il faut signaler que la notion juridique de « circonstances atténuantes » n'est pas encore codifiée dans la loi. Elle ne le sera qu'à partir de 1832. Permettant de réduire la peine par rapport à celle qu'a fixée la loi, cette évolution témoigne de l'individualisation de la punition dans la loi criminelle moderne et de la tentative d'adapter la sanction au « patient[2] ».

L'accusation cherche en revanche à aggraver la responsabilité de

l'auteur. Le talent, la moralité de ce dernier, sa sincérité, sa bonne foi, le type de motivations qui ont pu le déterminer à agir constituent l'enjeu de cette confrontation. Elle met en jeu les représentations sociales des fondements de la responsabilité de l'écrivain et les luttes entre deux visions concurrentes : l'une, hétéronome, la soumet entièrement à la morale conservatrice, l'autre, autonome, se réclame de principes et de valeurs qui sont propres au monde des lettres.

Cependant, l'argumentaire de l'accusation qui insiste sur l'importance sociale de la littérature et sur son influence là où la défense tend à les minimiser, conforte les écrivains dans la conscience qu'ils ont de leur pouvoir quand elle ne le leur révèle pas, comme on l'a vu pour Béranger. Les imprécations contre les « mauvais livres », les dénonciations et les affrontements avec la justice contraignent les accusés à forger des arguments en leur défense, qui participent de l'élaboration d'une véritable déontologie du métier d'écrivain. Une déontologie que les poètes romantiques vont s'approprier.

Préméditation et prédiction

Les pourfendeurs des « mauvais livres » chargent les écrivains d'une responsabilité écrasante. L'écrivain est à leurs yeux le véritable « auteur » des crimes et délits dont la loi ne l'accuse d'être que le complice, même s'il n'a pas mesuré les conséquences de ses actes, ainsi que l'explique Martainville :

> Comme nous avons fait trop souvent la cruelle épreuve qu'aujourd'hui en France tout ne finit plus par des chansons, quels ne seraient pas les regrets de l'écrivain, qui n'aurait peut-être point calculé les suites de son imprudence (car nous aimons à ne le croire qu'imprudent), si un homme, un seul homme, exalté par ses refrains et les traduisant en prose, s'exposait à un châtiment qui serait plus justement appliqué au véritable auteur, à *l'agent provocateur* de sa faute, pour me servir d'une des expression favorites de l'argot libéral[3] ?

Et de fait, bien qu'officiellement responsables directs du délit de publication, l'éditeur ou le libraire sont rarement mis en cause au premier chef. Lors du premier procès de Béranger, la responsabilité de Firmin-Didot fut écartée d'emblée par l'accusation : le poète seul, qui avait fait imprimer le recueil pour son compte, en avait assuré la distribution et la vente. Lors de l'action contre la brochure reproduisant le procès-verbal des audiences, l'imprimeur fut, comme l'auteur, acquitté au nom de l'habitude collective d'imprimer des comptes rendus d'audiences et du fait qu'il n'avait pas, ce faisant, imprimé les textes condamnés figurant dans l'arrêt de renvoi dans l'intention de nuire. Lors du troisième procès, en 1828, la cause de Baudouin était moins entendue. On craignait que, pour sauver

Béranger et ménager l'opposition, le ministère ne voulût sacrifier l'éditeur. Me Berville, après avoir évoqué ses titres de respectabilité et les services rendus à l'industrie, s'interrogea sur la responsabilité du libraire de manière générale. Récusant le principe de l'interprétation, comme il l'avait fait au procès de 1822, il contesta en particulier sa capacité de décrypter les allusions dans des textes codés :

> Je n'ai jamais trop bien compris, même à l'égard des auteurs, le système des *interprétations* ; ce *système* , qui tend à faire prononcer une condamnation certaine pour un délit présumé, qui tend à faire condamner de simples intentions sans corps de délit constant. Mais à l'égard des libraires ; condamner un accusé pour n'avoir pas eu d'esprit ! Ah ! Messieurs, que de coupables dans le monde…
> Il nous fallait donc deviner, nous, simple commerçant, non juge ni procureur du Roi, que *Charles-le-Simple* voulait dire *Charles X* , que les *barbons* voulaient dire les *Bourbons* . Il fallait deviner cela ou aller en prison ! Ainsi le Sphynx proposait les énigmes, et dévorait les malheureux qui n'avaient pu les deviner. (Mouvement.)

Et de montrer que ces énigmes n'étaient pas claires, le ministère public ayant dénoncé des pièces jugées innocentes par la chambre d'instruction et la chambre d'accusation. « Non, non, par cela seul que l'accusation ne nous attaque qu'avec des interprétations, des sens détournés, l'absolution du libraire est infaillible[4] […]. » Ce qui n'empêcha pas Baudouin d'être condamné à six mois de prison et 500 francs d'amende, moins lourdement toutefois que Béranger, qui écopa, on l'a vu, de neuf mois de prison et 10 000 francs d'amende.

Si l'auteur est donc le premier responsable, son crime est également le plus grave de tous les actes répréhensibles, aux yeux des pourfendeurs de « mauvais livres ». Mgr Frayssinous passe ainsi en revue les différents types de crimes selon leurs mobiles ou le degré de mal. Il commence par opposer à des crimes ayant pu être motivés par le besoin, tels que celui du voleur, forcé par la faim et la misère, le crime gratuit de l'écrivain impie :

> […] sans nécessité, sans utilité, sans aucune excuse apparente, il prêche, il publie, il se réjouirait de voir devenir populaires des doctrines qui, en brisant le frein religieux, émoussent les pointes du remords, affaiblissent l'horreur du crime, et tendent ainsi à rendre plus communs et même à justifier tous les vols et toutes les injustices.

La fureur d'une vengeance provoquée par l'outrage peut avoir conduit un homme à perpétrer un homicide. À cet acte irréfléchi et motivé par la passion incontrôlée, qui peut n'avoir frappé qu'une seule victime, s'oppose le froid calcul de l'écrivain impie qui a prémédité son crime :

> […] durant des années entières, dans le silence de l'étude et de la réflexion, il médite froidement un ouvrage contre ces premières vérités qui furent sacrées chez tous les peuples ; il emploie tout ce qu'il a de science et d'esprit pour embellir, s'il étoit possible, l'affreux athéisme, par des systèmes qui affranchissent toutes les passions et les rendent plus hardies, plus audacieuses pour le mal, il dépose sciemment dans le sein du corps social des germes de ruine et de mort, et tue ainsi, autant qu'il est en lui, non pas un

> seul membre de la société, mais la société même. Surtout il seroit coupable d'un crime bien plus atroce qu'un simple homicide, celui qui, mêlant du poison aux aliments d'une famille entière, précipiteroit en un jour dans le même tombeau le père, la mère, les enfants, les serviteurs ; mais l'écrivain impie répand dans des cités, dans des provinces entières, des poisons corrupteurs des âmes, qui vont dessécher la vertu jusque dans sa racine.

Enfin, les délits des malfaiteurs ordinaires sont passagers, ils disparaissent avec leurs auteurs, alors que celui de l'écrivain impie lui survit. Son impiété se propage dans l'espace et se perpétue dans le temps : « […] elle ira infecter les nations étrangères comme la postérité. Oui, universelle, immortelle en quelque sorte, son impiété sera sans terme dans ses ravages comme dans sa durée. » C'est pourquoi la responsabilité de tous les crimes qui seront commis au nom de ses doctrines incombe à l'auteur : « […] tous les excès, tous les crimes que fera commettre un livre irréligieux, retombent sur son auteur. Écrivains impies voilà quels sont les trophées de votre tombeau[5]. »

La gratuité, la préméditation, l'universalité et la pérennité sont donc les caractéristiques des crimes écrits, qui contribuent à en alourdir la responsabilité et à les placer au-dessus de ceux qui sont motivés par le besoin, la passion, ou qui ont un caractère ponctuel et passager. En leur accordant la liberté de presse comme un droit, le gouvernement partage la responsabilité de leurs crimes, assène l'auteur anonyme du *Mémorial catholique* : « Malheurs aux corrupteurs publics ! ils porteront devant Dieu la responsabilité des désordres qu'ils auront fait naître, mais aussi malheur aux dépositaires de la puissance sociale ! ils ne seront pas exempts de cette effrayante responsabilité[6]. »

En effet, contrairement au criminel qui prémédite son forfait dans le secret, les malfaiteurs de la plume le préparent et l'exécutent au vu et au su de tous. À la préméditation s'ajoute la prédiction. Cette représentation, qui renvoie à un type particulier de rapport à l'avenir, vient conforter l'idée d'une action en connaissance de cause, ou plutôt de conséquence, pour aggraver leur cas : alors que le crime ordinaire peut relever, selon l'opposition husserlienne, de la « protension », c'est-à-dire d'un rapport irréfléchi à un à-venir virtuellement inscrit dans le présent, perçu comme déjà là, la préméditation suppose un « projet », une prévision rationnelle et calculatrice par rapport à un futur constitué comme tel, c'est-à-dire, ainsi que l'explique Pierre Bourdieu, « comme pouvant advenir ou ne pas advenir[7] ».

C'est la figure du prophète qui incarne cette posture prédictive par rapport à l'avenir. Pour les contempteurs des « mauvais livres », il ne peut cependant s'agir que de « faux prophètes », contre lesquels le pape met en garde dans sa bulle portant extension du Jubilé universel : « Ne vous laissez pas égarer par des doctrines étrangères et

trompeuses. » Mgr Boulogne divise les écrivains en deux catégories, dont Voltaire et Rousseau sont chacun l'archétype : « Le premier, éminemment faux et vain, est le patron favori des littérateurs frivoles, des demi-savants et des esprits superficiels ; le second, éminemment sophiste et paradoxal, est le dieu chéri de tous les visionnaires, de tous les hommes à système et de toutes les têtes ardentes. » Mais les deux font figure de prophètes de malheur : « Enfin, tout ce qu'ils ont voulu n'est-il pas arrivé au-delà même de leurs espérances ? et, s'ils revenaient sur la terre, ne seraient-ils pas transportés en voyant qu'ils ont fait tout ce que nous avons vu ? » Citant Jérémie – « Portes du Ciel, désolez-vous, et soyez inconsolables, car mon peuple a fait deux maux : il m'a abandonné, moi qui suis une fontaine d'eau vive, pour se creuser des citernes ruinées qui ne peuvent retenir l'eau. » –, le prélat poursuit sa diatribe contre les « oracles imposteurs », ces « idoles » des temps modernes :

> […] voilà ces bourbiers infects, ces sources de corruption qu'on se propose de répandre encore au milieu de nous ; voilà ces citernes ruinées qui ne peuvent contenir l'eau, ou n'en retiennent qu'une putride, croupissante, d'où s'exhale une odeur de mort : voilà ces viles idoles et ces oracles imposteurs que l'on propose à notre admiration, et contre lesquels on voudroit que la France échangeât sa gloire, idoles plus abominables que celles de Baal et de Moloch, puisqu'on ne peut leur plaire que par le sacrifice de la pudeur, de la morale, de la patrie et de la religion, cette source d'eau vive, qui n'a rien de pur, et dans laquelle viennent également pour se désaltérer les esprits les plus grands comme les âmes les plus simples[8] ; […].

La métaphore du prophétisme n'est pas réservée aux porte-parole de la religion d'État. Le ministère public n'hésite pas à y recourir pendant les procès. Sous couvert de frivolité, Béranger relève plutôt de la catégorie des visionnaires, à en croire son accusateur, Champanhet, qui lui reproche, dans sa chanson « Les infiniment petits », de « prophétise[r] à la France une dégénération rapide suivie d'une ruine honteuse » alors qu'elle est prospère[9]. Et de se demander « quel mauvais génie inspire le sieur de Béranger, quel délire coupable lui fait jeter encore au milieu de nous des paroles de licence et de sédition ?… » Question purement rhétorique, car en fait de « mauvais génie », il ne s'agit ni d'une possession magique, ni d'une parole révélée, comme pour les prophètes antiques, mais bien du génie propre de l'écrivain qui, à l'instar du faux prophète, ne peut en imputer la responsabilité à nul être autre que soi. Ce qui invite à s'interroger sur le statut du génie individuel.

L'abus de talent

Le talent en matière littéraire, artistique et musicale a souvent

bénéficié de la faveur du pouvoir, qui y puisait non seulement l'occasion de se distraire ou de s'instruire, mais aussi une forme de légitimation charismatique ajoutant le rayonnement à ses fondements traditionnels. De cette attitude relève l'indulgence qu'on prête à Louis XVIII à l'égard de Béranger. Structuralement opposée à la domination charismatique, laquelle émane des qualités personnelles, selon la définition de Max Weber, l'administration, représentative de la domination légale et fondée sur des règles impersonnelles, se montrait en revanche plus méfiante : dans le procès de Béranger de 1828, Me Barthe rappelle à bon droit les « vieilles antipathies administratives contre l'indépendance et le talent[10] ».

Cependant, la constitution au XVIIIe siècle d'une sphère publique relativement autonome du pouvoir avait conféré au talent un prestige social et une autorité en soi dont la reconnaissance du public était la marque. Ce prestige, consacré par la Révolution, rejaillit en retour sur la nation entière qui témoigne sa gratitude au « grand homme » pour les services qu'il lui a rendus par une gratification dans l'ordre temporel (propriété littéraire, aides) et symbolique (légion d'honneur, consécration *post mortem*, panthéonisation, etc[11].).

Lors du procès de Paul-Louis Courier, Me Berville oppose ainsi la responsabilité mérite à la responsabilité pénale, s'étonnant de cette « étrange récompense des hommes qui font la gloire de leur pays ». « Par quelle inconcevable fatalité tout ce qu'il y a de plus honorable dans la littérature française semble-t-il successivement appelé à siéger sur le banc des accusés ? » s'interroge-t-il, en se référant à la série de procès d'écrivains qui se sont succédé dans les années 1820 et 1821. Et il ajoute ceci, que nous avons déjà cité : « La cour d'assises semble être devenue une succursale de l'Académie française. » L'avocat voit dans ces poursuites menées « non pas contre d'obscurs pamphlétaires, mais contre les plus distingués de nos écrivains ; cette guerre déclarée par le ministère public à la partie la plus éclairée de la nation française », une « erreur fondamentale dans la doctrine de l'accusation », qui considère comme coupable « non ce qui est qualifié délit par la loi mais ce qui déplaît aux organes de l'accusation », sans penser que liberté de presse est liberté de dire ce qui peut lui déplaire[12]. Rappelons qu'en cette période de monarchie censitaire, la reconnaissance des « talents » constitue un véritable enjeu politique, car elle fonde la prétention des « capacités » à obtenir le droit de vote, alors réservé, par le coût exorbitant du cens électoral, aux grands propriétaires et aux fractions les plus riches de la bourgeoisie.

L'argument en défense du génie est repris par Me Berville au cours du deuxième procès de Béranger en 1822 :

> Dites-moi ; n'y a-t-il pas quelque chose de barbare à tourmenter ces hommes d'élite, à qui nous devons tant de plaisirs, à qui la France devra peut-être quelque gloire ? N'est-

> ce pas une espèce de sacrilège de les harceler par des persécutions, de troubler leurs loisirs si fertiles, de fatiguer leur existence, de flétrir leur génie ? Mieux inspirés que nous, les anciens révéraient les bons poëtes ; ils les nommaient des hommes divins ; ils les regardaient comme des êtres sacrés ; ils dévouaient aux furies quiconque osait offenser ces favoris des dieux[13].

Lors de celui de 1828, Me Berville, conseil de l'imprimeur, n'hésitera pas à invoquer le principe de l'« inviolabilité du talent », qui en fait donc une chose sacrée. L'évolution de l'argumentation des défenseurs de Béranger entre ses deux procès témoigne de la réputation qu'il a conquise en quelques années et du changement de son statut. En 1822, Me Berville disait de lui : « Là, c'est un littérateur aussi distingué par ses talens que par ses qualités morales : c'est de tous les écrivains de cette époque celui qui peut-être a fait faire le plus de progrès au genre qu'il a cultivé. » En 1828, sa notoriété est telle que la défense s'étonne de la « souillure » dont semble entaché un homme qui s'est élevé au rang de « poète national », et considère l'attitude du pouvoir comme une ingratitude : « Étrange accusation, qui semble demander à un pays tout entier de se repentir des sentimens qu'un grand talent et qu'un noble caractère lui ont inspirés », dit Me Barthe, qui termine sa plaidoirie par cette phrase : « Ne dites pas au poète que les autres nations nous envient, que la France n'a pour lui qu'une prison[14] », recueillant un « murmure d'approbation universelle » dans la salle.

Le vocabulaire religieux auquel recourt la défense est significatif. Le culte des grands hommes de génie participe du transfert de la fonction du sacré de la religion à la littérature à cette époque[15]. Il est corrélatif du processus d'autonomisation de la littérature par rapport à la morale religieuse. Ce processus revêt deux formes. D'une part, la fondation de la morale sur la raison. D'autre part, l'autonomisation relative du beau par rapport à la morale. La distinction du beau et de l'utile s'ajoute ainsi à la reconnaissance due au talent pour accorder à l'écrivain, au poète, des droits particuliers.

Or, aux yeux des pourfendeurs des « mauvais livres », le talent, le génie ne justifient pas l'erreur ou l'immoralité. Ils déplorent même l'indulgence dont ils bénéficient en France. « Si l'idée que je viens de donner des poésies de Parny n'est pas celle du public, note l'abbé Mutin, c'est, il faut l'avouer, qu'on a généralement en France plus d'estime pour le talent que de respect pour les mœurs[16]. » L'instruction pastorale de Mgr Boulogne illustre bien la réaction de l'Église face à la sacralisation de la littérature et son autonomisation de la morale, qui font que son contrôle lui échappe désormais. L'évêque s'insurge ainsi contre ce culte des belles-lettres et du génie singulier dans lequel il voit une « coupable idolâtrie ». Il élude point par point les arguments ordinairement invoqués à la décharge des écrivains, et qui supposent précisément l'autonomie relative de la

littérature. La beauté n'est pas une fin ni une valeur en soi. La vénération pour la « pureté du style » est non seulement gratuite mais dangereuse, car elle implique qu'on lui sacrifie volontiers la « pureté des mœurs ». Non seulement elle n'ajoute rien à la gloire de la nation, mais elle la menace de perdition, car le génie peut se révéler démoniaque :

> Et que pourroit-on dire pour justifier cette coupable idolâtrie et ce culte insensé ? et quel est donc leur titre pour leur prodiguer tant d'encens ? Est-ce l'éclat de leurs talents ? Mais c'est l'usage des talents et non leur éclat, qui les rend estimables. Sont-ce les grands services qu'ils ont rendus à la langue et aux lettres ? Et que nous importe la pureté du style, quand elle est aux dépens de la pureté des mœurs, et qu'elle n'est achetée que par des vices et des scandales ? Est-ce la beauté de leur génie ? Et les démons sont aussi des génies. Est-ce la gloire qu'ils répandent sur l'esprit humain ? Ils en ont fait la honte et n'en ont prouvé que la foiblesse. Est-ce l'éclat de leurs vertus ? Il n'y a point de vertus sans morale, et ni l'un ni l'autre n'en ont eu. Est-ce l'honneur qu'ils font à la nation ? Malheur à la nation qui s'honoreroit de pareils corrupteurs ! malheur au peuple auquel on proposeroit de pareils modèles ! malheur à la France qui les a vus naître, et malheur au siècle qui les réimprime[17] !

À ces « sources empoisonnées », à ces « citernes sans eau », ces « réservoirs fétides de tant de turpitudes morales et de folies politiques, creusés par des génies malfaisants », Mgr Boulogne oppose les « magnifiques productions de ces génies vraiment dignes de ce nom, et tous ces trésors d'éloquence et de raison légués à la postérité par les grands hommes du grand siècle[18] ».

Non seulement le talent n'est donc pas une excuse, mais il constitue une circonstance aggravante. Leur éducation, leur esprit, leur talent confèrent tout d'abord aux écrivains un surcroît de responsabilité. Instruits, ils sont considérés comme conscients du sens de leurs propos et de leurs effets possibles. Ils ont donc moins droit à l'erreur que le commun des mortels. Le choix qu'ils font des mots ne peut être innocent. Le président de la cour dit ainsi à Paul-Louis Courier, à propos de son emploi du terme « prostitution » pour évoquer la galanterie des courtisans : « Vous savez ce que vous dites. Vous êtes un homme instruit. On rend justice à vos talents, à vos rares connaissances[19]. » Plus percutante, plus apte à frapper les esprits, l'influence de l'écrivain de talent s'en trouve accrue. « Ses traits sont d'autant plus pénétrants pour la jeunesse de nos collèges qu'ils sont plus ingénieux », explique l'abbé Mutin au sujet de Parny[20]. Le talent d'un auteur fait aussi qu'il peut toucher des publics divers, il est en mesure d'écrire à la fois pour l'« élite » et pour le « peuple », comme le dit Champanhet à propos de Béranger, ce qui aggrave évidemment son cas : « […] mais son talent peu commun, son talent dont nous déplorons l'abus et les écarts, sait prendre tous les tons ; s'il s'adresse souvent aux salons, il s'adresse aussi aux chaumières, disons mieux, aux tavernes, où ses couplets ne sont pas inconnus[21]. »

L'abus du talent devient ainsi l'un des plus graves reproches que

l'on puisse formuler à l'encontre d'un écrivain. L'écrivain qui incite au vice ou qui échauffe les esprits par des mensonges, des idées sacrilèges ou séditieuses, abuse de son talent, il fait un « usage pernicieux de l'esprit », selon les termes de Martainville : « Réveiller, nourrir, échauffer des souvenirs amers et dangereux dans des esprits qui ne demandent qu'à se calmer, dans des cœurs disposés à remplacer de trompeuses illusions par le sentiment raisonné du devoir, c'est faire de son esprit un usage pernicieux, c'est sacrifier aux applaudissements d'une faction l'estime et les suffrages des gens de bien[22]. » Béranger ne doit pas accuser d'intolérance et de trop de rigueur des magistrats affligés d'avoir à « sévir contre l'abus du talent », explique de son côté le procureur Marchangy. Car l'abus du talent est une véritable trahison de la mission d'écrivain ou de poète. Le thème de la trahison est récurrent. Marchangy lui consacre une longue envolée, par laquelle il oppose, en mobilisant la théorie du beau idéal, la fonction d'élévation des âmes et d'ennoblissement des émotions qui revient à la poésie afin de nourrir le spiritualisme et la vertu, au travail de sape du poète qui devient un traître lorsqu'il instille le doute et la désillusion à l'égard des choses sacrées :

> Il faut l'avouer, Messieurs, le sieur Béranger a singulièrement trahi les destinées de la poésie. Cet idiome inspirateur semblait être donné aux mortels pour ennoblir leurs émotions, pour élever leurs âmes vers le beau idéal et la vertu, pour les préserver d'un stupide matérialisme et d'une végétation grossière, en leur présentant sans cesse des pensées d'élite, des images de choix, analogues à leur divine essence ! Et ce poëte, à qui, pour un si bel emploi, le talent des vers fut prodigué, quel usage a-t-il fait de ce talent dont la société lui demande compte aujourd'hui ? Il a déshérité l'imagination de ses illusions, il a ravi au sentiment sa pudeur et ses chastes mystères, il voudrait déposséder l'autorité des respects du peuple, et le peuple des croyances héréditaires ; en un mot, il voudrait tout détruire, même celui qui a tout créé[23].

Pour comprendre ce qui peut conduire un écrivain à abuser de son talent et à trahir sa haute mission, il faut se tourner vers sa moralité et ses motivations.

Morale de l'œuvre et moralité de l'auteur

La forte identification de l'auteur à ses œuvres fait que le sentiment suscité par celles-ci rejaillit sur celui-là comme par un effet de contamination. Cela est vrai aussi bien de l'admiration que de l'indignation ou de la répulsion. « De l'horreur excitée par l'écrit » on passe au « mépris pour l'auteur », explique Me Berville, qui décrit ce mécanisme dans son plaidoyer en défense de Paul-Louis Courier. L'écrivain qui suscite l'horreur ou l'indignation est lui-même frappé d'indignité, d'infamie : Me Berville évoque, pour mieux en démarquer son client, ces « auteurs infâmes qui se jouent de ce qu'il y a de plus

sacré, et dont les pages révoltantes font frémir à la fois la pudeur et la nature », ceux avec lesquels on refuse de se trouver dans un même salon ou, pis, d'y conduire ses enfants[24]. Et de citer en exemple le marquis de Sade et l'Arétin. Ainsi, en vertu de la présumée ressemblance entre le crime et son auteur, celui qui souille par ses propos les objets que la société sacralise se trouve lui-même marqué du sceau de l'infamie et de la souillure.

Un présupposé implicite corrobore et renforce cette contamination, qui opère avant tout par contiguïté : celui de la relation de causalité entre l'écrivain et ses écrits, qui contribue à établir un rapport étroit entre la morale de l'œuvre et la moralité de l'auteur. Elle repose sur le postulat qu'il existe une double affinité : d'une part, entre ses convictions personnelles et le système de valeurs qui se dégage de l'œuvre ; de l'autre, entre sa vision du monde et la conduite de sa vie. On imagine aisément que l'auteur met en œuvre dans sa vie les principes qu'il expose dans ses ouvrages, et qu'il ne peut qu'avoir expérimenté les mœurs qu'il y peint. Ce présupposé est partagé par l'accusation et par la défense, qui s'en sert pour tenter de blanchir le prévenu. Me Berville explique ainsi :

> Dans les délits purement politiques, la criminalité peut, jusqu'à certain point, être indépendante du caractère de l'auteur : la passion, l'erreur, le préjugé, peuvent faire d'un honnête homme un citoyen coupable, mais l'auteur d'un *outrage à la morale publique* est nécessairement un homme immoral : il y a incompatibilité entre la moralité de la conduite et l'immoralité des principes, et justifier l'auteur, c'est déjà justifier l'ouvrage.

Suit le portrait de son client, « un de nos savants les plus estimés et de nos plus spirituels écrivains », qui a quitté l'armée en refusant de servir la tyrannie et qui, doté de tous les attributs de la respectabilité en tant que « père, époux, citoyen estimable », se partage entre « les utiles travaux de l'agriculture et les nobles travaux des lettres et des arts[25] ». De même, lors du procès de Béranger, Me Dupin lance cette phrase que nous avons déjà citée : « Un auteur, dit-on, se peint dans ce qu'il écrit », pour tracer ensuite le portrait de son client en homme parfaitement intègre, désintéressé, indépendant d'esprit, qui ne cherche à flatter personne :

> Nous trouvons le caractère de Béranger dans ses ouvrages ; indépendant par caractère ; pauvre par état ; content à force de philosophie ; n'attaquant que le pouvoir et ses abus ; et, du reste, pouvant dire de lui ce que bien peu de gens aujourd'hui pourraient dire d'eux-mêmes : « je n'ai flatté que l'infortune[26] » .

Si la moralité de l'œuvre découle de celle de son auteur, on peut, en retour, déduire la moralité de l'auteur de ses œuvres. Autant la peinture de la vertu apparaît comme un gage de la haute moralité de l'auteur, autant celle du vice ne peut émaner que d'un esprit pervers

menant une vie délabrée. C'est le raisonnement que fait Mgr Boulogne à propos de Voltaire et de Rousseau lorsqu'il infère de la « saleté » et de l'« ordure » de leurs œuvres leur « amour du vice » et leur « perversité » :

> Amis des bonnes mœurs, gardez-vous des œuvres de ce poète ordurier, qui a fait d'un chef-d'œuvre de saleté le chef-d'œuvre de son talent ; tant l'amour du vice lui étoit naturel ! et de celles de ce romancier systématiquement pervers, qui, de son propre aveu, n'a jamais écrit que *quand il était passionné* ; qui prétend corriger les passions par la plus dangereuse et la plus violente de toutes, et les mauvaises mœurs par un ouvrage qui, encore de son propre aveu, ne peut que les corrompre, aveu inconcevable, et opprobre éternel d'un homme qui, compromettant ainsi et l'honneur des familles et l'innocence des jeunes cœurs, ne s'en croit pas moins quitte envers Dieu de tout compte, et envers les hommes de tout blâme, pourvu que l'on admire son style et que l'on vante sa hardiesse à bafouer le genre humain[27].

Mais cette identification naturelle de la moralité de l'œuvre à celle de son auteur, si elle impute l'immoralité de la pensée au dévoiement de l'individu, ne suffit pas à expliquer ce qui a motivé celui-ci à la rendre publique. Divisant les « écrivains ennemis de la religion chrétienne » en deux classes, les « incrédules » qui « ébranlent quelques colonnes de l'édifice » (ce sont les déistes) et les « impies » qui « en sapent les fondements », Mgr Frayssinous cite ces derniers à comparaître au « tribunal du genre humain » pour leur demander des comptes sur leurs motivations à rendre publiques leurs doctrines :

> Ici vous êtes dépouillés de la pompe de vos sophismes et de l'éclat de vos phrases brillantes, loin du cortège bruyant de vos disciples séduits ou corrompus ; mais vous demeurez chargés du poids de vos doctrines et je veux vous en découvrir toute la noirceur. Je n'interrogerai pas votre vie privée, je ne veux pas savoir si le libertinage effréné de votre esprit n'a pas eu sa source dans celui de votre cœur ; je ne veux même pas vous demander de compte sur vos sentiments impies, tant qu'ils ont été renfermés dans votre âme, mais seulement de leur manifestation publique ; et à ce sujet je vous accuse très sérieusement d'avoir commis le plus grand des crimes[28].

Du point de vue juridique, les motivations constituent les mobiles du crime. Pour les écrivains, dont on présuppose en général qu'ils ont agi rationnellement, on peut les ramener à quatre types principaux : la conviction personnelle, l'amour de la gloire, la vénalité, la volonté de nuire. Il y a entre ces quatre types une gradation, selon le but de l'acte de publication. Ces motivations très générales prennent un sens spécifique dans le monde intellectuel, par rapport aux valeurs qui lui sont propres.

La conviction personnelle peut constituer une circonstance atténuante dans la mesure où elle est liée à la fois à la liberté d'expression des opinions et à la liberté de discussion philosophique, ou encore aux règles propres à la littérature (autonomie), et dans la mesure où elle est considérée comme rationnelle par rapport à certaines valeurs, selon la classification proposée par Max Weber[29] :

libre d'élaborer son propre système de pensée et de le rendre public, l'auteur qui agit par conviction personnelle, l'écrivain qui s'est soumis aux contraintes de son art, est réputé avoir agi de bonne foi, sans avoir nécessairement l'intention de nuire ou sans avoir pris la mesure des conséquences de ses actes. La sincérité, la bonne foi constituent en général des circonstances atténuantes. On considère alors que l'accusé a fait erreur, qu'il s'est trompé. À cette « éthique de la conviction », les pourfendeurs des « mauvais livres » opposent cependant une « éthique de la responsabilité », pour reprendre la formulation qu'a donnée Max Weber de cette antinomie[30]. Ils s'évertuent également à démontrer que l'acte de publication n'était pas uniquement déterminé par des valeurs mais aussi, voire surtout par des objectifs moins purs.

L'amour de la gloire et la vénalité constituent en revanche des circonstances aggravantes, car dans ce cas, l'auteur a agi par intérêt personnel au mépris des conséquences de ses actes. La métaphore couramment utilisée pour désigner ce type d'action est la « prostitution », selon l'analogie sous-jacente entre vendre son corps et vendre sa plume qu'on a déjà évoquée, et qui renvoie à la personnalisation de la notion d'auteur et à l'identification de ce dernier avec son œuvre. Mgr Frayssinous dénonce ainsi « ceux qui prostituent leur talent et leurs veilles à ces œuvres d'iniquités[31] ».

La recherche de la gloire peut conduire des auteurs ambitieux à transgresser la loi dans le seul but de faire parler d'eux et d'accéder par ce truchement à la célébrité. Le désir de se faire un nom auprès du public, d'acquérir une réputation, fût-elle sulfureuse, constituent, dans l'imaginaire social de l'époque, un des « péchés » les plus courants de l'écrivain ambitieux. Si cette ambition apparaît alors comme dangereuse pour la société, c'est que la gloire fondée sur la reconnaissance du public constitue un mode d'ascension sociale qui n'implique pas nécessairement l'inféodation aux dominants et qui a donc le pouvoir de transgresser les hiérarchies sociales. Mais cet expédient peut paraître tout aussi méprisable aux écrivains qui condamnent le succès facile et se méfient des réputations fondées sur le scandale.

Dans ses mémoires sur la liberté de presse, Malesherbes stigmatisait déjà cette catégorie d'auteurs mus par l'ambition, ces auteurs qu'on nomme « têtes chaudes, têtes exaltées », et dont le nombre croît inévitablement en régime de tolérance : « Dans tous les temps et malgré toutes les lois, il y a eu des auteurs qui ont eu la hardiesse d'écrire sur ces matières délicates : ce sont ceux qui se croient hommes de génie, et à qui un amour ardent de la gloire fait courir tous les risques. » L'ancien directeur de la librairie leur opposait les écrivains respectables qui ne recherchent pas le succès de scandale. Ceux-ci « n'impriment jamais quand il y a une loi qui le défend », ce

sont « des auteurs modestes et raisonnables, qui n'ont pas un amour de célébrité assez violent pour y sacrifier leur tranquillité[32] ». Et c'est de leurs ouvrages, qui pourtant seraient si utiles au public, qu'un système de censure trop étroit le prive.

Chateaubriand condamne également la tendance des penseurs à rechercher la célébrité à tout prix, au mépris des conséquences sociales que peut entraîner la publication du fruit de leur réflexion : « C'est qu'il faut que les hommes fassent du bruit, à quelque prix que ce soit. Peu importe le danger d'une opinion, si elle rend son auteur célèbre ; et l'on aime mieux passer pour un fripon que pour un sot. » Déplorant les opinions athéistes répandues par les Encyclopédistes, il va jusqu'à mettre en doute leur bonne foi, leur éthique de conviction, les suspectant d'avoir cherché le succès de scandale : « Les hommes sont si vains, si faibles, que souvent l'envie de faire du bruit les fait avancer des choses dont ils ne possèdent pas la conviction[33] […]. »

Lors du procès de 1828, le procureur Champanhet s'interrogea sur les mobiles qui pouvaient inciter un homme doté d'esprit et de raison comme Béranger à transgresser volontairement la loi par deux fois. Il évoque successivement la recherche du succès de scandale, le travers d'esprit et l'esprit de licence et de révolte :

> Comment un homme qui à l'esprit unit la raison sans doute, a-t-il pu ainsi, deux fois en si peu de temps, enfreindre de propos délibéré les lois de son propre pays, en ce qu'elles ont de plus saint et de plus respectable [sacré] dans leurs prohibitions ? Est-ce un vain amour de cette célébrité [liberté] décevante qui s'attache à tout ce qui a l'apparence d'un courage d'opposition ? Est-ce un fâcheux travers d'esprit, une manie déplorable de voir toujours le mal dans le bien, ou le sieur Béranger ne ferait-il qu'obéir aux inspirations d'un esprit de licence et de révolte dont il serait dominé [animé[34]] ?

C'est cependant la dernière thèse qu'il privilégie, celle qui suppose la volonté la plus évidente et la plus calculée de nuire, donc une circonstance plus grave encore que la recherche de la gloire : « Non, les vers dont se composent les prétendues chansons du *Sacre de Charles-le-Simple* et des *Infiniment Petits*, ne sont point les gais enfans d'une ingénieuse et passagère malice, mais bien l'œuvre calculée d'une méchanceté froide et réfléchie. »

De toutes les circonstances aggravantes d'un délit ou d'un crime, c'est sans doute la vénalité qui apparaît comme la pire. Elle suscite l'indignation et le mépris universel. *A fortiori* dans le cas du métier d'écrivain qui, à l'instar des professions libérales, est tenu au désintéressement, par opposition à l'esprit de lucre et la recherche de bénéfices caractéristiques des activités commerciales[35]. Dans son *Art poétique*, Boileau blâme ceux qui font d'un « art divin » un « métier mercenaire » :

> Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
> Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.

Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime ;
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire[36].

Redécouverte au XVIIe siècle, l'antique distinction du droit romain entre *operae liberales* et *operae illiberales* interdisait que les premières soient soumises au contrat de louage, distinguant l'*honorarium*, manifestation de la reconnaissance du client pour un service inappréciable pécuniairement, de la *merces*, réservée au travail manuel. C'est sur le caractère intellectuel de leur activité et leur qualité morale que les professions libérales ont fondé leur revendication d'autonomie et leur déontologie de responsabilité, à laquelle le désintéressement est étroitement associé[37]. Au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la notion de désintéressement connaît une diffusion en France, dans l'acception qui l'oppose plus spécifiquement à l'intérêt mercantile. Les professions intellectuelles, les avocats en tête, s'en réclament pour affirmer la priorité qu'elles accordent à l'honneur sur la fortune dans l'exercice de leur profession, marquant ainsi leur supériorité par rapport aux activités commerciales et par rapport au travail manuel. « Le désintéressement définit une stratégie qui, refusant aussi bien la subordination à l'État que la soumission au marché, entend se lier au public », comme l'explique Lucien Karpik[38].

Insister sur le caractère désintéressé de l'activité est en effet d'autant plus nécessaire quand celle-ci procure des moyens matériels de vivre à celui qui l'exerce et quand son autorité dépend de la reconnaissance de sa clientèle. Le désintéressement renvoie moins, dans ce cas, à la gratuité qu'à l'idée que le professionnel doit faire passer ses intérêts propres après ceux qui lui sont confiés[39]. En cela, il est proche des fonctionnaires dont on attend qu'ils subordonnent leurs intérêts particuliers à l'intérêt général.

Le désintéressement fait également partie de l'éthique professionnelle de l'écrivain. Malgré le développement du marché du livre, faire commerce de ses œuvres restait, on l'a vu, mal considéré au XVIIIe siècle. Au milieu du siècle, le recrutement des auteurs évolue : la part de ceux qui sont issus du clergé décroît notamment, d'un tiers à un quart, puis d'un cinquième entre 1757, 1769 et 1784, alors que la proportion d'avocats et de médecins passe de un sur cinq à un sur quatre dans ces mêmes années[40]. La reconnaissance du droit de l'écrivain à tirer un revenu de son travail a contribué à légitimer le fait de vivre de sa plume. Dans la première moitié du XIXe siècle, la part des écrivains de profession, très minoritaire sous l'Ancien Régime, va aller croissant, passant de 10 % à 16 % entre 1820 et 1827, puis

à 32 % et 36 % en 1834 et 1841 ; elle est surreprésentée dans la génération romantique (42 %[41]). Mais avec la libéralisation et l'industrialisation du marché de l'imprimé, les pratiques « mercenaires », dictées par la seule quête du profit commercial, se répandent à la faveur des nouvelles conditions d'exercice du métier (voir chapitre 4), que Balzac a si bien décrites dans *Illusions perdues*. En outre, les écrivains luttent pour l'extension du droit d'auteur à la presse, domaine auquel il ne s'applique pas. C'est notamment dans ce but que Balzac fondera la Société des gens de lettres en 1838, avec Louis Desnoyers et une cinquantaine d'écrivains. En 1825, une commission extra-parlementaire a été chargée de proposer une refonte de la législation sur la propriété littéraire et artistique.

Cette conjoncture permet aux détracteurs des « mauvais livres » d'opposer la responsabilité de l'écrivain à ses revendications en matière de propriété littéraire et de liberté d'expression. Ses devoirs doivent passer avant ses droits. Mgr Boulogne ne conteste pas le fait que leur pensée leur appartienne, puisqu'il renforce la responsabilité individuelle de l'auteur, mais il s'indigne contre leur prétention à jouir pleinement de leurs droits naturels qui ne peuvent être accordés, selon lui, que « chez les sauvages » et non dans les pays « civilisés » :

> Qu'ils cessent de nous parler de leurs droits naturels, de la liberté illimitée de publier leurs opinions, et de la propriété inviolable de leurs pensées ! Qui doute donc que leurs pensées ne leur appartiennent, et même exclusivement ? et qui songe à les troubler dans cette horrible possession et ce honteux domaine ? Mais, s'ils veulent à toute force jouir de l'entier et plein exercice de leurs droits naturels, qu'ils aillent se réfugier dans les bois, et qu'ils portent leurs presses chez les sauvages ; et c'est bien là aussi que les envoie leur maître pour contempler son homme favori, *l'homme de la nature* , dans toute sa dignité[42].

De même l'auteur anonyme du *Mémorial catholique* sur les « mauvais livres » se plaint-il de ce qu'« on nous donnera une loi sur la propriété des auteurs, et nous n'en aurons pas sur le désordre de leurs doctrines. Ainsi la corruption et le cynisme pourront devenir un droit de propriété, et la bienveillance des hommes d'État aura mis la perversité sous la protection de la loi[43] ».

Dans les procès, une des stratégies de l'accusation pour aggraver le cas d'un prévenu est de suggérer qu'il a agi par vénalité. Cela est insinué dans les attaques contre Béranger lors de ses deux premiers procès : « Voilà le secret d'un homme qui sait habilement trafiquer du scandale », lance le procureur Marchangy en 1822, à propos de la publication que le chansonnier a faite des pièces de son premier procès[44]. En réponse aux insinuations qui font de la publication de ses chansons une « spéculation », Me Dupin cite les vers de Boileau pour rappeler « qu'un auteur, et surtout un auteur destitué de place et de pension "Peut, sans honte et sans crime,/ Tirer de son travail un profit

légitime[45]” », avant de présenter la pauvreté de Béranger comme une garantie de sa moralité et de l’absence de vénalité. En 1828, Me Barthe soulignera à son tour le total désintéressement de son client, qui n’a jamais spéculé sur son talent et a refusé les offres qui lui étaient faites :

> Messieurs […], vous n’oublierez pas qu’en jugeant le poëme, vous jugez aussi l’homme ; que vous jugez Béranger ; et c’est surtout sous ce rapport que ma cause est belle. […] Désintéressé, sans ambition, son génie n’a pas même rêvé l’Académie, il n’a jamais spéculé ni sur son talent, ni sur l’intérêt qu’il inspirait ; et quoique son cœur ne craigne pas le fardeau de la reconnaissance, il a pu refuser les offres de l’opulence, alors même qu’elles étaient dictées par la plus tendre amitié.

De même, au procureur de Broë qui accuse Paul-Louis Courier d’avoir écrit par « avidité » et par « spéculation », en tant que fabricant et marchand de libelles diffamatoires, son défenseur, Me Berville, aura beau jeu d’opposer le portrait d’un homme entièrement désintéressé qui non seulement, pour garder son indépendance, a refusé toutes les places qu’on lui a offertes, mais qui n’a en outre jamais tiré de ses publications d’autres profits que symboliques, c’est-à-dire « les applaudissements du public et l’estime de juges éclairés[46] ». En effet, il ne reçoit aucune rétribution pour ses pamphlets, selon la déclaration de l’imprimeur Bobée au procès, pas plus du reste que pour ses autres livres, malgré les offres d’éditeurs comme Cotelle et Corréard, ainsi qu’en témoigne une lettre du mois d’août 1821 à son épouse : « […] mais je ne puis me faire à l’idée de vendre ce que j’écris. C’est une sotte idée avec laquelle je suis né, et qui m’empêche de pouvoir faire un marché avec ces libraires, quoique je sente la duperie de donner et la nécessité de quitter cette méthode[47] ».

Fou du roi ou prophète ?

Les écrivains et leurs défenseurs retournent ainsi l’argument de l’accusation en faisant valoir un autre type de désintéressement, qui consiste dans le refus de flatter le pouvoir et les puissants de l’heure en échange de gratifications matérielles et symboliques. Aux mondanités et aux mœurs courtisanes faites de flagornerie à l’égard des dominants, ils opposent l’ethos ascétique, probe et laborieux de l’intellectuel solitaire, retiré du monde, dépourvu d’ambitions sociales et sincère, ethos qui assoit son crédit auprès du public. Signe du renoncement au pouvoir temporel, l’ascétisme est un gage du caractère désintéressé de son entreprise toute spirituelle mais aussi de la maîtrise des inclinations du corps et des passions par l’esprit, selon un modèle qui, participant de l’appropriation du pouvoir spirituel par ces nouveaux prophètes laïques que sont les hommes de lettres,

emprunte tant aux prophètes bibliques qu'aux philosophes de l'Antiquité, dont Voltaire avait loué le mode de vie austère dans sa notice « Philosophe » de *L'Encyclopédie*[48]. Rousseau en est assurément l'exemple, qui a fait de la pauvreté un « signe électif d'indépendance, contre diverses formes du mécénat d'Ancien Régime », comme l'écrit Jérôme Meizoz[49], et de la simplicité un style de vie.

Dans le discours en défense qu'il avait préparé (mais n'a pas prononcé sur le conseil de ses avocats), Paul-Louis Courier se targuait de mieux connaître l'histoire que son accusateur : « […] mon autorité prévaut sur la sienne en cette matière. » En effet, expliquait-il, la sienne propre était fondée, pour ce qui concerne la théorie de la morale, sur l'étude, dont il ne se laissait pas distraire par la vie mondaine, et, pour la pratique, sur « [s]a vie laborieuse, studieuse, active, chose à noter [*i.e.* par opposition à la noblesse], et contemplative en même temps, [s]a vie aux champs, libre de passions, d'intrigues, de plaisirs, de vanités », qui lui donnait un ascendant sur le procureur lui-même[50].

Le refus d'un poste de censeur pendant les Cent-Jours, puis le sacrifice de son poste à l'Université à la publication de ses volumes avaient acquis à Béranger la réputation d'un homme de convictions sincères et désintéressées, qui avait contribué à en faire le chansonnier de l'opposition. Lors du procès de 1828, une chanson de Louis Reybaud, intitulée « Béranger à Thémis », circulait dans Paris, rendant hommage au poète qui ne s'était pas vendu au pouvoir. Voici l'extrait d'un couplet :

> Ma voix, jamais lâchement importune,
> Ne fatigua l'antichambre des cours,
> Mais des proscrits je chantai l'infortune,
> Pauvre comme eux, c'était là mon secours[51].

Ce désintéressement est le gage de la sincérité des sentiments que l'écrivain exprime. Pour Béranger, la « sincérité des sentiments » est l'appui le plus solide du « talent ». N'étant pas de ceux qui pensent que le poète remplit un sacerdoce, selon une représentation qui lui paraît anachronique, et considérant la poésie comme un objet de luxe dans le monde actuel, il pense néanmoins que le poète doit tâcher « d'offrir assez d'unité morale pour que sa bonne foi ne puisse être mise en doute dans les opinions qu'il veut servir et propager[52] ».

Les sentiments sincères qui sous-tendent ces opinions se ramènent à l'amour de la liberté, de la justice, de la vérité et de la patrie. Mis en avant tant dans les écrits de ces auteurs que dans les plaidoyers de la défense au cours des procès, ils circonscrivent la nouvelle mission de l'écrivain. Béranger aime la liberté, explique Me Dupin. Il célèbre volontiers « la bravoure, la gloire, les services rendus à la patrie, l'amour de la liberté[53]… ». Le patriotisme est le sentiment qu'ils

opposent au cosmopolitisme de la noblesse, suspecte de faire passer ses intérêts avant ceux de la nation, et plus généralement au respect des autorités. Aussi bien Béranger que Courier se construisent, on l'a vu, une image de patriotes désintéressés, agissant pour le seul bien de leur peuple. C'est ce que fait valoir Me Barthe lors du procès du premier en 1828 :

> Mais il est un autre titre qui le recommande à tous les hommes généreux. De tous les sentimens, celui qui honore le plus les nations à leurs propres yeux, aux yeux de l'étranger, c'est le patriotisme, c'est l'amour du pays, la haine de l'invasion étrangère, l'amour des gloires de la patrie. C'est à faire naître, à réchauffer ce noble sentiment que notre poète excelle. Oui, l'amour de la patrie, l'amour de la France, voilà ce qui dans ses vers, au milieu des banquets, ou des rêveries de la solitude, a fait battre le cœur de ses concitoyens ; voilà ce qui a fait son immense popularité[54].

Contre la morale officielle incarnée par le ministère public, en laquelle ils ne voient que la protection des intérêts des dominants, ils élaborent une autre morale, celle qui défend les opprimés face à l'arbitraire. À la « morale publique » qui protège les mœurs des courtisans et de la noblesse, Paul-Louis Courier oppose ainsi la morale populaire. « Le Simple Discours est un des plus éloquents plaidoyers qu'on ait parlé jamais en faveur de la morale, non publique et telle qu'on l'inscrit dans nos lois, mais de la morale véritable, telle que les croyances populaires l'ont reconnue », écrit-il dans la notice biographique qu'il a rédigée anonymement sur lui-même[55]. Le discours qu'il avait préparé pour sa défense est entièrement centré sur cet argumentaire, comparant « la France industrieuse, savante et sage » à « la France galante d'autrefois[56] ». Son défenseur a mis en avant cette dimension hautement morale du *Simple Discours*, rappelant que « de tout temps, l'historien, le moraliste, l'écrivain satirique ont été en possession de censurer les vices généraux, et surtout les vices des cours » :

> À l'exemple des écrivains les plus austères, il a opposé aux vices brillants des cours la simplicité des vertus rustiques ; on a pris contre lui la défense des cours : il s'est indigné contre des scandales, on s'est scandalisé de son indignation : il a plaidé la cause de la morale publiquement outragée, on l'accuse d'avoir outragé la morale publique[57].

Ainsi, ces prédicateurs que l'on traîne devant la justice se veulent des justiciers. Ils critiquent les abus, défendent la tolérance et la liberté, mettent en garde le pouvoir contre les menaces qui pèsent sur la patrie et défendent la cause des opprimés.

« Messieurs, je ne pense pas que le génie ait été jeté au hasard sur la terre, et sans avoir une destination. Béranger a aussi la sienne ; il vous l'a dit : *Je suis chansonnier*. Fronder les abus, les vices, les ridicules ; faire chérir la tolérance, la véritable charité, la liberté, la patrie, voilà sa mission », explique son défenseur, Me Barthe, qui invoque le rôle joué par Béranger dans « la grandeur actuelle de la

France » et « l'accroissement progressif de ses libertés » : « Est-il si étranger à ces progrès de la civilisation, à ces agrandissements de nos libertés, le poète qui a chanté le *Dieu des bonnes gens*, qui a flétri l'intolérance, et poursuivi de ses vers vengeurs tous les ennemis de ces libertés et de cette civilisation[58] ? »

Comme la liberté et la tolérance, la justice est leur affaire, selon le modèle inauguré par Voltaire dans l'affaire Calas. Dans sa *Pétition aux deux Chambres* sur la Terreur blanche, Courier opposait autorité et raison pour dénoncer la justice et l'équité bafouées dans des procès où l'on avait usé de deux poids deux mesures, laissant le crime impuni quand on opprimait l'innocence.

Enfin, ils luttent pour faire reconnaître la vérité, qu'ils opposent à la morale de leurs accusateurs. Les autorités sur lesquelles ils l'étaient ne sont pas la morale mais la raison, la science, l'histoire. À propos du reproche fait à Courier de peindre les mœurs dépravées de la noblesse, son avocat riposte :

> C'est, il faut le dire, c'est la première fois qu'on voit un écrivain traduit devant les tribunaux pour avoir rapporté des faits dont on ne conteste point la sincérité ! C'est la première fois que l'accusation vient nous tenir cet étrange langage : *Cela est vrai, mais vous ne deviez pas le dire.* Nous avons vu incriminer des doctrines, condamner des opinions ; il nous restait à voir accuser des souvenirs historiques ; il nous manquait de voir traîner la vérité devant la cour d'assises[59] !

Or, dire la vérité est plus qu'un droit, c'est un devoir. Elle abolit les superstitions, démasque les impostures, combat les tyrannies. Il faut la faire connaître au plus grand nombre, la faire triompher, telle est la mission de l'écrivain, ainsi que la décrit John Bickerstaff à son ami Courier :

> Ce n'est pas un droit, c'est un devoir, étroite obligation de quiconque a une pensée, de la produire et mettre au jour pour le bien commun. La vérité est toute à tous. […] Parler est bien, écrire est mieux ; imprimer est excellente chose. Une pensée déduite en termes courts et clairs, avec preuves, documents, exemples, quand on l'imprime, c'est un pamphlet et la meilleure action, courageuse souvent, qu'homme puisse faire au monde. Car, si votre pensée est bonne, on en profite ; mauvaise, on la corrige, et l'on profite encore[60].

Dans la notice anonyme qu'il a rédigée sur lui-même, Courier fait valoir « ce talent et ce courage nouveau d'un sincère ami du pays, dont l'esprit, élevé au-dessus des préjugé, voit partout la vérité, la dit sans aucune crainte, et de manière à la rendre accessible à tous, vulgaire, et si l'on veut même, triviale et villageoise », qu'il faut qu'elle puisse être entendue de tous, y compris des illettrés[61].

Avec la sincérité et le désintéressement, le « courage » est une des premières qualités de l'écrivain. En effet, en disant la vérité, il prend des risques. Il s'expose à la persécution, laquelle a de tout temps été le sort de ceux qui, comme lui, ont eu la témérité de rendre la vérité

publique. Voltaire explique dans l'article « Gens de lettres », qu'il a rédigé pour *l'Encyclopédie*, que la persécution a touché presque tous les lettrés isolés, n'appartenant pas aux institutions comme l'université et vivant retirés hors du monde, les savants « enfermés dans leur cabinet », qui sont pourtant ceux qui ont « rendu le plus de services au petit nombre d'êtres pensants répandus dans le monde » :

> Faites des odes à la louange de Monseigneur Superbus fadus, des madrigaux pour sa maîtresse, dédiez à son portier un livre de géographie, vous serez bien reçu ; éclairez les hommes, vous serez écrasé.
> Descartes est obligé de quitter sa patrie, Gassendi est calomnié. Arnauld traîne ses jours dans l'exil ; tout philosophe est traité comme les prophètes chez les Juifs[62].

Bien que la figure de l'écrivain se soit entre-temps différenciée de celle du savant, comme on l'a vu, l'analogie entre elles reste d'actualité tout au long du XIXe siècle pour illustrer la cause de la vérité. Elle apparaît dans un autre couplet de la chanson de Louis Reybaud, « Béranger à Thémis », que nous avons déjà mentionnée, et où le poète est comparé à Galilée :

> Le monde tourne, avait dit Galilée,
> Et sur un mot que Rome condamnait,
> De lourds docteurs l'immobile assemblée
> Le mit aux fers… et le monde tournait.

La persécution est ce qui assoit l'autorité de l'écrivain, comme l'explique sir John Bickerstaff à son ami Courier dans le *Pamphlet des pamphlets* : « Mais c'est là ce qui donne créance à ses paroles, la persécution. Aucune vérité ne s'établit sans martyrs, excepté celles qu'enseigne Euclide. On ne persuade qu'en souffrant pour ses opinions, et saint Paul disait : Croyez-moi, car je suis souvent en prison. » C'est pourquoi Courier a besoin de De Broë : « Monte sur les toits, prêche l'Évangile aux nations, et tu en seras écouté, si l'on te voit persécuté ; car il faut cette aide, et tu ne ferais rien sans M. de Broë. C'est à toi de parler et à lui de montrer, par son réquisitoire, la vérité de tes paroles[63]. »

Ce modèle héroïque de l'écrivain courageux combattant de manière désintéressée pour la vérité se construit par contraste avec le rôle auquel les idéologues de la contre-révolution veulent réduire l'homme de lettres dans la société. À l'art de plaire aux puissants qui sied à la courtisanerie « féminine » – et qui serait caractéristique du génie français, selon une idée que Courier prête à sir John Bickerstaff *alias* Jonathan Swift – s'oppose la figure « virile » du pamphlétaire courageux, n'ayant crainte de dire la vérité au public et capable de faire pénétrer ses idées. Contre la pléiade des chantres du pouvoir que forment les quelque 600 panégyristes de la Restauration[64] s'affirme l'écrivain autonomisé grâce à son public – ce public dont il tient son

autorité. La dénomination d'écrivain prévaut désormais sur celle d'« homme de lettres ». Selon Étienne de Senancour, cette dernière ne renvoie qu'à un état, elle désigne ceux qui « *font le métier* ». L'écrivain, en revanche, parce qu'il parle au public, a une fonction, une mission : « […] si une sorte d'autorité est nécessaire dans tous les actes de la vie, elle est indispensable à l'Écrivain. La considération publique est un de ses plus puissants moyens : sans elle il ne fait qu'un état ; et cet état devient bas, parce qu'il remplace une grande fonction[65]. »

La sanction du public est mise en balance avec celle de l'État. Elle fonde la revendication d'autonomie de l'écrivain face à ses juges. « Allez-vous sérieusement encourir, aux yeux d'un public malin, le reproche (j'ai presque dit le ridicule) d'avoir transformé *des chansons en crime d'État ?* » demande Me Dupin[66]. Mais alors que le premier avocat de Béranger a choisi de minimiser, on l'a vu, l'importance des textes incriminés, Courier, lui, dans son discours non prononcé, grandit le sien en convoquant Caton, condamné cinq fois, Socrate, mort pour avoir offensé la morale ; surtout, il se prévaut de l'approbation du public contre l'avis de ses censeurs :

> Mais par le mal que l'on me veut, je comprends que mon œuvre est bonne. Aussi n'aurais-je fâché personne, si personne ne m'eût applaudi. […] Parmi tant de gens qui l'ont lu [l'écrit qu'on accuse devant vous], de tout âge, de toute condition, j'ajoute même encore de toute opinion, je n'ai vu nul qui ne m'en parût satisfait quant à la morale, et, grâce au ciel, je suis d'un rang, d'une fortune qui ne m'exposent point à la flatterie. Une chose donc fort assurée, dont je ne puis faire aucun doute, c'est que le public m'approuve, me loue[67].

En dernière instance, c'est le jugement de la postérité que la défense brandit contre les juges du jour. Me Berville distingue deux sortes de jugements, ceux que l'opinion publique « dénonce à l'histoire », et ceux qui rassurent le corps social :

> Il est, vous les savez, deux sortes de jugements : les uns, fruits de l'erreur, des préventions ou des ressentiments, sont l'effroi de la société ; l'opinion publique les dénonce à l'histoire, et l'inexorable histoire les inscrit sur ses tables vengeresses : les autres, dictés par l'équité, rassurent le corps social, affermissent les États, et sont transmis par la reconnaissance publique à l'estime de la postérité[68].

Pour les écrivains concernés, ce jugement oscillera entre la raillerie et le blâme. Les juges de Béranger se couvrent ainsi de ridicule face à leurs descendants, selon Me Barthe :

> Mais si la postérité apprend quelque jour que deux ou trois couplets de chansons ont soulevé la sévérité du ministère public, suscité un grave procès politique, fait une affaire d'État, que dira-t-elle de nous ? Quelle risée !
> Et si elle vient à apprendre que ces graves sujets ont privé de leur liberté, atteint dans leur fortune et dans leur existence sociale d'honnêtes négocians, un homme de lettres aussi distingué par ses talens que par son caractère, se contentera-t-elle de rire à nos dépens, et la raillerie ne fera-t-elle point place à un sentiment plus amer[69] ?

Mais, plus grave, selon Me Berville, ils leur reprocheront d'avoir maltraité une des gloires de la nation : « Un jour aussi, cette postérité s'informera comment la France a traité son poëte, quels honneurs ont été rendus, quelles récompenses accordées, quelles couronnes décernées au rival d'Anacréon. Quelle sera la réponse !… Ah ! Messieurs les jurés, pourquoi sommes-nous devant la Cour d'assises[70] ? »

À l'inverse, l'écrivain qui dit la vérité a une fonction rédemptrice, selon Armand Carrel, il « absout » sa génération face à la postérité si jamais on accuse celle-ci d'être restée « muette spectatrice de toutes les hontes de la France depuis quinze ans[71] ». Il est bien le prédicateur et le prophète des temps modernes. Cette conception de rôle prophétique de l'écrivain, du poète, en rupture avec celui que les penseurs de la contre-révolution lui accordaient, la jeune génération romantique, encore royaliste pourtant, se l'approprie à l'époque, et c'est elle qui œuvrera à son plein développement.

La mission du poète

Du « barde » qui meurt pour sa patrie au « prophète » qui puise dans la tradition hébraïque, le jeune Hugo évolue, avec les poètes du groupe de *La Muse française*, vers « une conception responsable et activiste de la poésie », comme l'analyse José-Luis Diaz[72]. Pour Hugo, ce serait « une erreur coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains[73] ».

L'idée de « mission » a un sens religieux sous la plume de ces écrivains chrétiens : elle signifie que « le poète n'est pas un simple rimeur, mais un maître spirituel qui a une responsabilité morale[74] ». Il doit, selon le jeune Hugo, donner aux hommes non pas des lois mais des croyances pour aider une société rongée par l'athéisme et l'anarchie à se ressouder autour des valeurs d'ordre, de morale et d'honneur.

Cette responsabilité est le corollaire de la puissance attribuée au poète. Car, pour le groupe de *La Muse française*, la parole est action, et il doit en assumer les conséquences. C'est pourquoi, comme l'explique Alexandre Soumet à propos des *Nouvelles Odes* de Victor Hugo en 1824, les poètes souhaitent désormais « que leurs ouvrages [soient] jugés comme des actions, avant de l'être comme des écrits ». Ils « ne reculeront jamais devant les conséquences, devant les dangers d'une parole courageuse, et ils se rappelleront que le dieu qui rendait les oracles du temple de Delphes avait été représenté sortant d'un combat ». Telles la « politique et la religion », les lettres doivent avoir

« profession de foi », les écrivains se réunir « comme les prêtres d'un même culte autour des autels de la vérité[75] ».

Souvent citée de façon décontextualisée, cette revendication prend tout son sens dans le contexte des procès de la Restauration. Envers du fantasme de la toute-puissance qui voit les foules se prosterner à ses pieds, la figure du prophète incompris, paria, bientôt martyr, surgit alors de la lyre hugolienne. D'incompris du peuple, le poète prophète deviendra le persécuté, l'exilé, au terme d'un long parcours marqué par l'abandon du monarchisme et l'adoption d'un libéralisme humanitaire qui en fera la « mauvaise conscience du siècle », selon l'expression de Pascal Durand[76]. Cette évolution passe, à la fin de la Restauration, par un épisode de repli et de revendication de la liberté poétique au moment où l'idée de « l'art pour l'art » commence à s'imposer. Elle passe aussi par l'expérience de la censure.

En 1829, la représentation de sa pièce *Marion de Lorme* est interdite par la censure, qui y voit une satire déguisée du régime de Charles X. En compensation au poète qui avait si bien su chanter la gloire des Bourbons, le roi offre d'augmenter sa pension annuelle de 2 000 à 6 000 francs. Hugo refuse, première manifestation de son autonomie à l'égard du pouvoir. Quelques mois plus tard, avec *Hernani*, il se confronte à nouveau au ministère de l'Intérieur : après avoir accepté la plupart des modifications demandées, il apprend que la censure, manquant à son devoir de réserve, fait circuler une version tronquée de sa pièce dans les salons, incluant des morceaux parodiques, afin de la ridiculiser. Il exprime alors sa colère dans une lettre au ministre Montbel : « La censure est mon ennemie littéraire, la censure est mon ennemie politique[77]. »

La préface est à cette époque le genre privilégié pour prendre position dans le champ littéraire en voie d'autonomisation et élaborer ce qu'on peut appeler, avec Alain Viala et Jérôme Meizoz, les « postures » d'écrivains ou bien, avec José-Luis Diaz, les « scénarios auctoriaux[78] ». Le champion de la liberté poétique qui a, dans la préface à *Cromwell* (1827), réclamé qu'elle ne soit limitée que par la « raison du génie », sous peine de tomber dans le convenu, ne va pas tarder à l'assimiler à la liberté politique : « La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques ; […] la liberté littéraire est fille de la liberté politique », écrit-il dans la préface à *Hernani* en 1830. Et il entend bien combattre les « mille abus de cette petite inquisition de l'esprit [la censure], qui a, comme l'autre Saint-Office, ses juges secrets, ses bourreaux masqués, ses tortures, ses mutilations et sa peine de mort[79] ».

Alors que, dans les *Feuilles d'automne*, publiées fin 1831, celui qui est devenu le chef de file des romantiques affirme encore vouloir tenir

la poésie à l'écart du bruit du monde, il revient en 1833, dans la préface de *Lucrèce Borgia*, à l'idée de la « mission du poète » qui a « charge d'âmes » et à une conception sociale de son pouvoir. Mais, désormais, c'est une conception libérale et humanitaire de cette mission qui s'affirme.

Cette politisation passe, une fois de plus, par l'expérience de la censure. En novembre 1832, la représentation du *Roi s'amuse* à la Comédie-Française est interdite par arrêté ministériel pour outrage aux mœurs après que la pièce a été huée par la critique qui dénonce « le bouffon, le grotesque, le trivial, le populaire », et la qualifie de « Waterloo du Romantisme ». Hugo rédige en réaction une préface annonçant sa détermination à lutter pour sa « liberté de poète et de citoyen », et intente un procès contre la Comédie-Française, faute de pouvoir attaquer le gouvernement et le ministère qui se sont prémunis par le refus du Conseil d'État. Il y prend lui-même la parole pour se faire le défenseur des libertés conquises en 1830 et de la propriété littéraire, qui a été confisquée illégalement, puisque la mesure d'interdiction administrative est contraire à l'article 7 de la Charte de 1830 selon lequel « les Français ont le droit de publier et faire imprimer leurs opinions en se conformant à la loi ; la censure ne peut jamais être rétablie ». Ce sera la première bataille politique de Hugo, et la seule jusqu'en 1848.

Ainsi, comme le constate Albert Cassagne, « c'était pour défendre la liberté de l'art et même l'art pour l'art que le poète était amené à se mêler de politique[80] ». Mais cette liberté implique, en contrepartie, une responsabilité : « Et puis c'est précisément quand il n'y a plus de censure qu'il faut que les auteurs se censurent eux-mêmes, honnêtement, consciencieusement, sévèrement. C'est ainsi qu'ils placeront haut la dignité de l'art. Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure », écrit-il dans la préface de 1831 à *Marion de Lorme*[81]. En 1849, dans son discours sur la liberté du théâtre devant la Chambre, c'est la censure du pouvoir qu'il condamnera, celle qui se substitue à la répression pénale, à la loi, et qui s'exerce au détriment de l'opinion du public. De la libéralisation de sa pratique découlait une responsabilité accrue de l'écrivain, elle lui créait des « devoirs », une tâche d'« enseignement », qui s'ajoutait à la « volonté de plaire », l'illustration d'une « idée utile », d'une « idée sociale » ou « humaine », ainsi qu'il l'écrivit dans la préface d'*Angelo* (1835[82]). Sa politisation doit aussi être rapportée aux critiques de « l'art pour l'art » qui se multiplient à partir de 1830, au moment où l'idée de l'autonomie de la valeur esthétique permet à la génération romantique de se dégager de son premier carcan monarchiste.

L'art pour l'art et l'art social

La dissociation du beau et du bien, du beau et de l'utile, qui fonde la conception moderne de l'art, s'esquisse dès la fin du XVIIIe siècle, à travers la réception de la philosophie kantienne et de la théorie néoplatonicienne du « beau idéal » de Winckelmann. Distinguant, dans sa *Critique de la faculté de juger*[83], parue en 1790, les jugements de goût des jugements de connaissance, Kant caractérise le goût esthétique comme un jugement sans concept, subjectif, à l'instar de l'attrait pour l'agréable. Cependant, alors que ce dernier vise à satisfaire des inclinations, donc un intérêt, le plaisir esthétique est quant à lui désintéressé. Ce trait le différencie également du jugement moral qui, se rapportant à un concept, vise à satisfaire un intérêt rationnel, une utilité. Le goût pour le beau est, au contraire, contemplatif, il est son propre but. Attaché à la forme de la représentation, ce jugement est une « finalité sans fin » qui prétend à l'universalité malgré son caractère subjectif. En instaurant une distinction très nette entre le jugement esthétique et le jugement moral, Kant fonde l'autonomie de la philosophie et de la critique esthétiques. Si la troisième *Critique* ne paraîtra en traduction française qu'en 1846, la théorie kantienne, mâtinée de celle du beau idéal (malgré leur incompatibilité philosophique puisque, sans être relativiste, l'approche kantienne n'est pas objectiviste), est relayée en France dès le début du XIXe siècle par Madame de Staël. Dans *De l'Allemagne*, celle-ci énonce ce qui va devenir la règle de l'autonomie de l'œuvre par rapport à la morale, en conférant à la distinction kantienne du beau et de l'utile le sens que lui donnent les romantiques d'Iéna réunis autour de Friedrich et August Wilhelm Schlegel :

> Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des beaux-arts de donner des leçons. Sans doute tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu ; mais dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite ; car le but quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination[84].

Neuve dans un pays où prédomine la conception de la mission morale et sociale de l'art, cette idée se diffuse sous la Restauration par le biais de la philosophie spiritualiste, notamment celle de Victor Cousin et de son élève Théodore Simon Jouffroy, normalien, auteur d'une thèse soutenue en 1816 sur le beau et le sublime qui se réfère notamment à Kant – avant d'être radicalisée par la génération romantique. Dans le cours d'esthétique qu'il donna chez lui en 1826, après la suppression de l'École normale, devant une jeune assistance de choix qui comptait entre autres Sainte-Beuve, Jouffroy exposa la

théorie du beau idéal, expliquant que le beau est le contraire de l'utile et qu'il ne répond à aucun besoin. En 1818, Victor Cousin, de retour d'Allemagne, avait lui aussi donné un cours sur le fondement des idées absolues, qui servit de base, avec le cours d'esthétique de Hegel qu'il suivit à Berlin en 1823, à l'ouvrage qu'il publia en 1836 sous le titre *Du vrai, du beau, du bien*. Victor Cousin y réitérait le principe de non-sujétion de l'art à la morale, rejetant la théorie qui « met l'art au service de la religion et de la morale ». Ce rejet le conduisit à affirmer l'idée de l'autonomie de l'art : « […] l'art, l'État, la religion sont des puissances qui ont chacune leur monde à part, leurs effets propres ; elles se prêtent un concours mutuel ; elles ne doivent point se mettre au service l'une de l'autre », et il allait jusqu'à affirmer que « l'art est aussi à lui-même une sorte de religion ». Comme Madame de Staël, il considérait cependant que même si l'art ne doit pas être subordonné à la morale, il y tend du fait du lien intime entre le beau, le vrai et le bien. Selon Cousin, en effet, « toute beauté couvre une beauté morale », et « l'art qui exprime la beauté idéale épure l'âme en l'élevant vers l'infini. L'art produit donc le perfectionnement de l'âme, mais il le produit indirectement[85] ».

Publiant son livre au moment où *L'Esthétique* de Hegel commençait de paraître en français aux éditions Charles Bénard, le philosophe spiritualiste, qui allait devenir ministre de l'Instruction publique en 1840, avait en fait atténué sa doctrine face aux attaques du clergé et dans le cadre de sa stratégie visant à en faire la philosophie officielle du régime orléaniste – au point de revenir à l'idée de l'interdépendance du beau, du bien et du vrai et d'en faire la manifestation de Dieu[86]. Comme le souligne cependant Christian Helmreich, « la présence de théories contradictoires constitue plutôt un indéniable atout pour la diffusion du discours cousinien[87] », car il permet des appropriations différentes, voire opposées. Flaubert y trouvera ainsi matière à étayer sa conception de l'art pur[88] – une conception qui lui vient des romantiques.

S'imposant en France au début de la monarchie de Juillet autour de *L'Europe littéraire* patronnée notamment par Victor Hugo, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, ceux-ci radicalisent en effet le principe de l'autonomie de l'art. Il ne s'agit pas seulement de décréter que « l'art a sa loi », comme le fait Hugo dans la préface aux *Feuilles d'automne*, mais aussi qu'il est « désintéressé », « pur », qu'il est son propre but[89]. À l'encontre du précepte de Boileau : « Qu'en savantes leçons votre Muse fertile/Partout joigne au plaisant le solide et l'utile[90] », ils opposent désormais le beau à l'utile. Rompant avec la norme classique, cette affirmation du primat du jugement esthétique désintéressé rejette toute conception utilitariste de l'œuvre d'art. Comme l'exprimera à l'excès Théophile Gautier dans la préface à

Mademoiselle de Maupin (1834) : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles[91]. » Outre-Rhin, ce principe trouva un représentant de choix en la personne de Heinrich Heine, qui soutint les partisans français de l'art pur[92].

Or, cette conception de l'autonomie de l'art heurte la croyance prédominante dans les effets sociaux de la littérature et dans son potentiel pédagogique, que partagent conservateurs, catholiques, libéraux et socialistes. À partir de 1830, les attaques contre « l'art pour la littérature » romantique se multiplient, émanant aussi bien des catholiques sociaux (*L'Avenir* de Lamennais) que des revues libérales (*Revue des deux mondes*, *Le Globe*) et des tribunes républicaines et socialistes (la *Revue encyclopédique* de Pierre Leroux et Hippolyte Carnot, la *Revue républicaine*, la *Revue du progrès*[93]). S'opère alors une reconfiguration du champ littéraire autour de l'opposition entre « l'art pour l'art » et « l'art social ».

Animés par la certitude de la responsabilité des hommes de lettres dans la Révolution, les penseurs contre-révolutionnaires, Bonald en particulier, assignent à l'écrivain une mission édifiante de propagandiste des « vraies » valeurs et d'ordonnateur du goût[94]. Pour Lamennais, l'artiste doit être le prophète de la religion de l'avenir. On a vu que, sous la Restauration, les penseurs libéraux conféraient à l'homme de lettres une fonction de critique sociale. Du côté des penseurs progressistes et humanistes, des saint-simoniens aux socialistes en passant par les républicains, l'art doit également avoir une utilité sociale, un but pédagogique. Proudhon le définit comme « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce », lui assignant une « mission morale et hygiénique[95] ». L'art est conçu comme un sacerdoce laïque qui doit contribuer au progrès de la civilisation et à la moralisation du peuple. L'artiste a, de ce fait, une responsabilité. On reproche aux romantiques leur individualisme égoïste et leur refuge dans le passé lointain du Moyen Âge, on condamne l'idée d'un art qui soit son propre but, comme l'illustre cette réprimande de Pierre Leroux à l'adresse de Hugo : « Malheur à l'artiste qui, voyant son époque indécise flotter entre le passé et l'avenir, sans destinée, se déchire ainsi lui-même, et finit par n'avoir pas d'autre religion sociale que le culte de l'art, la religion de l'art[96]. »

Cette vision n'est pas l'apanage des théoriciens comme Louis Blanc, Pierre Leroux et Proudhon, mais elle était également le fait des poètes populaires comme Béranger et Pierre Dupont et elle va faire des recrues parmi les romantiques. Lamartine et George Sand sont les premiers à répondre à ces attentes. Cependant que Lamartine s'engage

dans la carrière politique, George Sand se rallie, sous l'influence des saint-simoniens, puis de Lamennais et de Pierre Leroux, à une conception de l'art engagé développée dans la *Revue indépendante* qu'elle fonde, avec ce dernier, à la fin 1841. Le romantisme humanitaire d'après 1830 propose une synthèse du « philosophe » et du « poète », figures que le siècle précédent avait distinguées. Hugo, Vigny, Lamartine endossent la posture du « poète penseur », laissant « l'art pour l'art » à la jeune génération, Théophile Gautier puis Théodore de Banville[97].

Dans la préface à *Chatterton* (1834), Alfred de Vigny distingue trois figures de l'écrivain selon l'équilibre atteint entre la part de l'émotion et la part de la rationalité : à un extrême, le jeune « POÈTE » romantique, martyre ingénu dominé par l'émotion et qui se charge de la souffrance du monde ; à l'autre, « L'HOMME DE LETTRES » professionnel pour lequel les émotions sont simple affaire de calcul des effets sur le public : cet entrepreneur occupé à la gestion de son œuvre comme un capital (économique aussi bien que symbolique) écrit « les affaires comme la littérature, et rédige la littérature comme les affaires ». C'est entre ces deux extrêmes que se situe « le véritable, le grand écrivain », « maître de lui et de beaucoup d'âmes qu'il entraîne du nord au sud, selon son bon vouloir ; il tient un peuple dans sa main, et l'opinion qu'on a de lui le tient dans le respect de lui-même et l'oblige à surveiller sa vie[98] ».

Selon José-Luis Diaz, le romantisme a opéré une révolution en mettant l'écrivain « au centre de la scène, non seulement à titre d'auteur de l'œuvre, mais aussi de sujet existentiel et de principe transcendantal[99] ». Cette identification entre l'auteur et l'œuvre renforce le triple rapport métonymique, métaphorique et causal présenté en introduction. Mais loin d'en proposer une définition unique, le romantisme reconfigure en le problématisant l'espace des conceptions de la responsabilité (ou de l'irresponsabilité) de l'écrivain et des postures qui lui sont associées, du prophétisme de Hugo à la folie de Gérard de Nerval.

Le pouvoir symbolique dont est investi l'écrivain à partir de la Restauration tient en bonne partie à la responsabilité qui lui est imputée lors des procès littéraires, et qui lui fait prendre conscience de son autorité. Fortement nourrie de la croyance dans le rôle des hommes de lettres dans la Révolution, cette responsabilité se trouve objectivement étendue par le régime de liberté de presse et les progrès de l'alphabétisation. Mais le talent et l'autorité conquise par un auteur, autrement dit son capital symbolique, aggravent aussi sa responsabilité subjective. La recherche des motivations place au cœur

des procès sa personnalité. Contre l'ethos de soumission et de courtisanerie des littérateurs au service du pouvoir, les écrivains poursuivis élaborent une éthique professionnelle fondée sur les principes du désintéressement et de l'indépendance à l'égard des puissants et sur la défense de valeurs intellectuelles comme la vérité et le droit à la critique des institutions. Cette éthique empruntée aux « philosophes » a fondé dès le XVIIIe siècle le processus d'autonomisation du champ intellectuel par rapport aux pouvoirs religieux et politiques. Elle demeure, à ce stade, fortement politisée. Ce sont les auteurs romantiques qui, après s'être illustrés dans la littérature de circonstance, entreprennent, vers la fin de la Restauration, de dissocier l'art de la politique puis, avec Gautier, de la morale. Une dissociation que Flaubert et Baudelaire vont pousser à l'extrême sous le Second Empire.

1. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit.* , p. 136. Il semblerait, selon les documents retrouvés sur l'enfermement de Desorgues, qu'il ne s'agissait pas d'un traquenard dressé pour arrêter le poète, mais d'une dénonciation de la patronne du café où le poète avait tenu des propos dissidents, qui a conduit à son arrestation par le préfet de police et à son enfermement à Charenton pour un « propos inconsidéré », pris comme un symptôme de son « esprit aliéné ». Voir D. Sibalis Michael, « L'enfermement de Théodore Desorgues : documents inédits », *Annales historiques de la Révolution française* , n° 284, 1991, p. 243-246 (p. 244 pour les citations). Sur le traitement de la dissidence politique comme une pathologie, voir Laure Murat, *Politique et déraison. Archiver la folie* , Paris, Gallimard, à paraître.
2. Robert Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France : The Medical Concept of National Decline* , Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 28.
3. Alphonse de Martainville, « Variétés. Chansons de M. Bérenger [*sic*] », art. cité.
4. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.
5. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 71-74.
6. *Ibid.* , p. 175.
7. P. Bourdieu, « Fieldwork in philosophy », *Choses dites* , Paris, Minuit, 1987, p. 22.
8. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 187, 7, 13, 26-27.
9. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.
10. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.
11. Voir J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon* , *op. cit* .
12. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 109.
13. *Le Constitutionnel* , 16 mars 1822. Voir aussi *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 245-246.

14. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828 ; voir aussi les variantes dans *Le Constitutionnel* et le *Journal des débats* .

15. Voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit* .

16. « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

17. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 27-28.

18. *Ibid.* , p. 28-29.

19. *Procès de Paul-Louis Courier* , in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit* ., p. 94.

20. « Bibliothèque historique », *Gazette littéraire* , 2 septembre 1830, p. 610.

21. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

22. Alphonse de Martainville, « Variétés. Chansons de M. Bérenger [*sic*] », art. cité.

23. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 43 et 37-38.

24. *Procès de Paul-Louis Courier* , in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit* ., p. 111-112.

25. *Ibid.* , p. 108.

26. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 57-58.

27. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 56-57.

28. *Ibid.* , p. 69-70.

29. M. Weber, *Économie et société* , t. I, *op. cit.* , p. 55-56.

30. *Id.* , « Le métier et la vocation d'homme politique », in *Le Savant et le Politique* , *op. cit.* , p. 172 *sq* .

31. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 67.

32. Malesherbes, *Mémoires sur la librairie, Mémoire sur la liberté de la presse* , *op. cit* ., p. 240.

33. René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions* [1797], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 381 et 359-360.

34. Le terme « célébrité » figure dans la version rendue par deux des journaux, la *Gazette des tribunaux* et *Le Constitutionnel* du 11 décembre 1828. Nous avons fait figurer entre crochets les variantes données par le *Journal des débats* daté du même jour. Il est significatif que « célébrité » y soit remplacé par « liberté », qui renvoie à l'éthique de conviction.

35. Voir Gisèle Sapiro, « La formation de l'éthique de désintéressement de l'écrivain », in Michael Einfalt *et al* . (dir.), *Intellektuelle Redlichkeit/Intégrité intellectuelle. Mélanges en l'honneur de Joseph Jurt* , Heidelberg, Winterverlag, 2005, p. 383-393.

36. Nicolas Boileau, *L'Art poétique* [1674], annoté par Ferdinand Brunetière, Paris, Hachette, 1907, p. 225 (vers 125-132).

37. Jean Savatier, *Étude juridique de la profession libérale* , Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1947, sections II et III.

38. Lucien Karpik, *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIIIe-XXe siècle* , Paris, Gallimard, 1995, p. 90-91 et *passim* .

39. J. Savatier, *Étude juridique de la profession libérale* , *op. cit* ., p. 38.

40. Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre* , Paris, Odile Jacob, 1992, p. 118.

41. R. Chartier, « La génération romantique » (annexe), in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 800.

42. *Considérations sur la propagation des mauvaises doctrines* , *op. cit* ., p. 24.

43. *Ibid* ., p. 163.

44. *Journal des débats* , 16 mars 1822.

45. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 59.

46. *Procès de Paul-Louis Courier* , in P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit* ., p. 102 et 108.

47. Lettre de P.-L. Courier à Mme Courier (août 1821 ; CCX), in *ibid.* , p. 901.

48. Voltaire, « Philosophe », *Dictionnaire philosophique* , présentation de Béatrice Didier, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 390. Sur le rôle du style de vie dans la constitution de la figure du philosophe, voir D. Ribard, *Raconter, vivre, penser* , *op. cit.*

49. Jérôme Meizoz, « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *Littérature* , n° 126, juin 2002, p. 9.

50. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 132-133.

51. *Le Corsaire* , 11 décembre 1828.

52. Béranger, *Ma biographie* , *op. cit.* , p. 103.

53. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 57.

54. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

55. Cité in A. Carrel, « Essai sur la vie et les écrits de Paul-Louis Courier », art. cité, p. 27.

56. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 131.

57. *Ibid.* , p. 121 et 106.

58. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre 1828.

59. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 119.

60. *Ibid.* , p. 214.

61. Cité in A. Carrel, « Essai sur la vie et les écrits de Paul-Louis Courier », art. cité, p. 25.

62. Voltaire, « Lettres, gens de lettres ou lettré », *Dictionnaire philosophique* , *op. cit.* , p. 324.

63. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 219-220.

64. Corinne Legoy, « Les poètes et les princes : figures et postures des thuriféraires du pouvoir sous la Restauration », *Revue d'histoire du XIXe siècle* , vol. 35, n° 2, 2007, p. 35-49, et *Éloges politiques et thuriféraires de la Restauration. Chanter, servir ou combattre, les sens de la célébration* , Université de Paris-I, 2004.

65. Étienne de Senancour, *Oberman* , t. III, Paris, Monglond, 1804, lettre LXXIX (17 juillet IX), p. 184 (note) et p. 186 ; cité in P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 207.

66. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 132.

67. P.-L. Courier, *Œuvres complètes* , *op. cit.* , p. 133-134.

68. *Ibid.* , p. 125.

69. *Gazette des tribunaux* , 11 décembre1828.

70. *Procès fait aux chansons de P.-J. Béranger* , *op. cit* ., p. 246.

71. A. Carrel, « Essai sur la vie et les écrits de Paul-Louis Courier », art. cité., p. 33.

72. José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* , Paris, Honoré Champion, 2007, p. 351.

73. Victor Hugo, « *Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI* , par sir Walter Scott », *La Muse française* , juillet 1823, cité in J.-L. Diaz, *ibid* .

74. J.-L. Diaz, *ibid.* , p. 354.

75. Alexandre Soumet, « *Nouvelles Odes* , par Victor-M. Hugo », *La Muse française* , 9e livr., mars 1924, éd. J. Marsan, t. II, p. 143. Cité in J.-L. Diaz, *ibid.* , p. 353-354 ; voir aussi P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 296.

76. Pascal Durand, *L'Art d'être Hugo. Lecture d'une poésie du siècle* , Arles, Actes Sud, 2005, p. 68. Voir aussi, sur cette évolution, Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo* , t. I, *Avant l'exil (1802-1851)* , Paris, Fayard, 2001.

77. Cité in Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle* , Paris, Calmann-Lévy, 1986, p. 42-43. Voir aussi Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo* , t. I, *op. cit.* , p. 405 *sq* .

78. Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature,* n° 70, mai 1988, p. 64-72, et « Éléments de sociopoétique », in Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio* , Paris, PUF, 1993, p. 216 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* , Genève, Slatkine, 2007 ; J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire* , *op. cit.*

79. Victor Hugo, *Théâtre complet* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 451, 1147-8 et 1149-50. Pour la préface aux *Feuilles d'automne* , voir le volume d' *Œuvres poétiques* , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 713.

80. Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les*

premiers réalistes [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 86. (P. 85-86 pour les citations de Hugo.)

81. V. Hugo, *Théâtre complet* , t. I, *op. cit.* , p. 957.

82. V. Hugo, *Théâtre complet* , t. II, *op. cit.* , p. 1821 et 556-7.

83. E. Kant, *Critique de la faculté de juger* , *op. cit* ., première partie.

84. Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1810-1813], t. II, Paris, Flammarion, « GF », 1991, IIIe partie, chap. 9, p. 160. Voir Christian Helmreich, « La réception cousinienne de la philosophie esthétique de Kant. Contribution à une histoire de la philosophie française au XIXe siècle », *Revue de métaphysique et de morale* , vol. 2, n° 34, 2002, p. 43-60. Voir aussi Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1914* , Paris, Albin Michel, 1994, P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 243, et A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 70. Sur la position marginale de l'esthétique dans la première réception de Kant en France, voir François Azouvi et Dominique Bourel, *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)* , Paris, Vrin, 1991.

85. Victor Cousin, *Du vrai, du beau, du bien,* Paris, Didier, 1854, p. 184, 185 et 187.

86. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit* ., p. 82.

87. C. Helmreich, « La réception cousinienne de la philosophie esthétique de Kant », art. cité.

88. Comme en témoigne sa lettre du 13 septembre 1846 à Louise Colet : « Toi, tu mêles au beau un tas de choses étrangères, l'utile, l'agréable, que sais-je ? Tu diras au Philosophe [Cousin] de t'expliquer l'idée du Beau pur telle qu'il l'a émise dans son Cours de 1819 [*sic* pour 1818] et telle que je la conçois. » Gustave Flaubert, *Correspondance* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 339.

89. V. Hugo, *Œuvres poétiques* , *op. cit* ., p. 713.

90. N. Boileau, *L'Art poétique* , *op. cit.* , p. 224 (vers 87-88).

91. Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin* , Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1966, p. 45.

92. Sur les relations de Heine avec le milieu littéraire français, voir la contribution de Markus Joch, « Ein unmöglicher Habitus. Heines erstes Pariser Jahrzehnt », in Markus Joch et Norbert Christian Wolf (dir.), *Text und Feld. Literaturwissenschaftliche Praxis im Zeichen Bourdieus* , Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005.

93. Voir A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit* ., p. 74 *sq* .

94. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit.* , p. 117-119.

95. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* , Paris, Garnier, 1865, p. 43 et 199. Cette conception prévalait également dans la réflexion ouvrière sur l'enseignement : voir Georges Duveau, *La Pensée ouvrière sur l'éducation pendant la Seconde République et le Second Empire* , Paris, Domat, 1948, p. 302-307.

96. Cité in P. Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* , Paris, Gallimard, 1977, p. 341.

97. J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire* , *op. cit.* , p. 285 et 368 *sq* . Sur les trajectoires des poètes romantiques, voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval* , Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.

98. Alfred de Vigny, préface à *Chatterton* , *Œuvres théâtrales complètes* , cité in J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire* , *op. cit.* , p. 252-260.

99. J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire* , *op. cit.* , p. 257.

Deuxième partie

La conquête de l'autonomie littéraire sous le Second Empire

Sous la monarchie de Juillet, l'affrontement entre forces sociales s'est déplacé. La lutte ne se joue plus entre la bourgeoisie et l'aristocratie, mais entre bourgeois et prolétaires. À l'instar de leurs aînés libéraux engagés sous la Restauration dans un combat contre le pouvoir au nom de valeurs universalisant les revendications sociales et politiques des « capacités » – liberté d'expression et de discussion, autorité conférée par le savoir, idéal de vérité –, nombre d'écrivains se font les porte-parole des classes opprimées, qui forment un nouveau public à la faveur des progrès de l'alphabétisation, brandissant des valeurs non moins universelles, telles que la justice sociale et l'égalité. Cette période voit ainsi l'avènement de l'art social, qui connaît son apogée en 1848.

À l'opposition structurante entre chantres de la monarchie et écrivains faisant du droit de critiquer les institutions un devoir de vérité auprès du public dont ils tirent leur autorité, se substitue une tripartition entre art bourgeois, art social et art pour l'art. Cette dernière tendance, qui émerge, on l'a vu, dans les années 1830, va s'affirmer sous le Second Empire contre les deux autres courants, dont l'utilitarisme plus ou moins affiché est soupçonné de n'être que l'expression à peine euphémisée des concessions faites à leurs publics respectifs, la bourgeoisie d'un côté, le prolétariat de l'autre. Après la rupture avec les pouvoirs, c'est en effet à travers la rupture avec le public que s'affirme l'autonomie du champ littéraire. Sartre a bien décrit ces deux étapes dans *L'Idiot de la famille*, même s'il omet de prendre en considération la poursuite de la revendication critique par les écrivains libéraux sous la Restauration :

> Ainsi l'autonomie de la littérature, conçue, au XVIIIe siècle, comme une revendication critique, formulée par l'écrivain au nom de la fonction sociale qu'il attribue à son art mais soutenue politiquement par une classe montante, encore brimée, qui fait de la négativité son arme principale, se trouve, reprise et réaffirmée au milieu du siècle suivant, chargée d'une signification nouvelle en raison du triomphe de la bourgeoisie et de la rupture conséquente de l'écrivain avec son public : refusant de servir, de s'intégrer à une littérature de classe, l'œuvre devient sa propre fin, elle se pose pour soi dans une solitude inhumaine, sur l'abolition connexe du lecteur et de l'auteur[1].

Le processus d'autonomisation de la production littéraire par rapport aux attentes du public, tel que l'a analysé Pierre Bourdieu, s'opère à travers l'attention croissante portée à la forme et au style, ainsi qu'à travers l'autotélisme, c'est-à-dire l'inscription de la référence à l'histoire du champ au sein de l'œuvre[2]. Surtout, l'œuvre devient sa propre fin, comme dit Sartre. Le théâtre, dominant à cette époque, étant le médium sur lequel les attentes extérieures pèsent le plus directement, c'est dans la poésie et le roman que s'effectue cet affranchissement de la demande du public et des conventions du « bon goût ». Baudelaire et Flaubert concentrent toutes les novations dans ces deux genres. Le scandale que leurs œuvres ont provoqué les a

conduits sur les bancs du tribunal de Paris. Paradoxalement, alors même qu'ils rejettent toute responsabilité sociale vis-à-vis d'un public honni, l'art n'ayant à leurs yeux d'autre but que lui-même, c'est au nom de ce public qu'ils sont traduits en justice pour outrage aux bonnes mœurs. Leurs procès sont idéaltypiques parce qu'ils condensent tous les arguments ayant trait aux rapports entre la littérature et la morale, ce qui justifie qu'on focalise l'analyse sur eux, en la complétant ponctuellement par d'autres exemples de procès littéraires de l'époque, notamment ceux des frères Goncourt, de Xavier de Montépin et d'Eugène Sue. Il faut revenir sur les circonstances (chapitre 4) et les causes (chapitre 5) du scandale pour comprendre la révolution effectuée par cette génération postromantique qui, instituant le principe de l'autonomie de la littérature par rapport à la demande du public, élabore une nouvelle éthique professionnelle de l'écrivain (chapitre 6).

1. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* , t. III, Paris, Gallimard, 1972, rééd. 1988, p. 102.
2. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* , vol. 22, 1971, p. 49-126 ; *Les Règles de l'art* , *op. cit.*

4

Le parti pris de l'art

Pour comprendre la révolution symbolique qui s'opère sous le Second Empire, il faut rappeler les conditions d'émergence de la nouvelle génération littéraire. Elles sont au nombre de trois : la socialisation scolaire, qui forme le socle d'une culture commune aux membres d'une même classe d'âge ; « l'accélération de la dynamique sociale », qui est, selon Karl Mannheim[1], une des causes déterminantes de l'actualisation des potentialités inscrites dans la « situation générationnelle » : elle est provoquée, dans notre cas, par la révolution de 1848 et les changements de régime qui s'ensuivent ; l'état du champ littéraire, tant du point de vue de la condition de l'écrivain que de l'espace des possibles.

Payant, l'enseignement secondaire est alors réservé à un petit nombre de jeunes gens de bonne famille qui y acquièrent une culture humaniste, véritable capital culturel faisant d'eux une élite de lettrés. La génération de Flaubert et de Baudelaire, née autour de 1820, commence à faire ses classes au moment où le romantisme est à son zénith, ayant remporté par ses succès, au théâtre notamment, l'âpre lutte qui l'opposait à ses détracteurs, farouches défenseurs des conventions classiques. Alors même qu'il s'épuise ou se tourne vers l'art social, le romantisme imprègne toute la jeune génération, pénétrant collèges et séminaires, facultés de droit et de médecine, offrant un refuge contre le doctrinarisme universitaire et contre les valeurs réalistes et matérielles de la bourgeoisie triomphante. Flaubert décrit en ces termes le romantisme décadent de sa génération :

> Autrefois, elle avait plus d'esprit. Elle s'occupait de femmes, de coups d'épée, d'orgies, maintenant elle se drape sur Byron, rêve de désespoir et se cadenasse le cœur à plaisir. C'est à qui aura le visage le plus pâle et dira le mieux : je suis blasé. Blasé ! Quelle pitié ! Blasé à 18 ans[2] !

L'idéalisme de la jeune génération se définit à la fois contre l'utilitarisme productiviste de la bourgeoisie, dont les valeurs trouvent leur expression théâtrale dans les années 1840 avec l'école du « bon sens », et contre l'embrigadement de l'art au service du peuple. Cette double demande se manifeste à travers les instances de production et

de consécration, d'un côté l'Académie et le théâtre bourgeois[3], de l'autre le roman-feuilleton, symbole de ce que Sainte-Beuve a appelé, en 1839, la « littérature industrielle ». Ayant fait de la liberté de l'art romantique son credo, la génération postromantique s'insurge contre le carcan moralisateur que, de toute part, on veut imposer à la littérature. Or, le carcan se resserre après les événements de 1848 et, plus encore, sous le Second Empire. Cette période voit aussi la disgrâce du romantisme et l'avènement du réalisme, qui redéfinit l'espace des possibles au sein du champ littéraire. De la double désillusion, politique et esthétique, la génération postromantique saura tirer un parti pris artistique.

Situation de l'écrivain à l'ère de la « littérature industrielle »

Avançant l'idée, reprise par Tocqueville[4], selon laquelle la démocratie aurait introduit « l'esprit industriel » au sein de la littérature, Sainte-Beuve désigne sous l'expression de « littérature industrielle » les livres écrits pour gagner sa vie. C'est donc la professionnalisation de l'activité littéraire qu'il vise en premier lieu. Se faisant le porte-parole de la conception ancienne selon laquelle le commerce de la plume est avilissant, il regrette les « idées de libéralité et de désintéressement » qui s'étaient attachées aux belles œuvres : en écrivant, en faveur de Voltaire, « Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,/ Tirer de son travail un tribut légitime », Boileau ne faisait selon lui qu'une concession. Aujourd'hui, la littérature lui apparaît « nécessiteuse », elle est gagnée par le « démon de la propriété littéraire », explique-t-il, faisant allusion à la Société des gens de lettres qui vient d'être créée[5]. Sainte-Beuve en redoute d'autant plus les conséquences sur les œuvres que les contraintes économiques pesant sur le commerce de l'imprimé se sont accrues.

Les années 1830 sont en effet marquées par le développement de la nouvelle presse « industrielle » qui applique au journalisme les règles du capitalisme entreprenant[6]. Leur produit d'appel est le roman-feuilleton, inauguré en 1836 par un nouveau quotidien, *La Presse*, avec *La Vieille Fille* de Balzac. La même année est créé *Le Siècle*. Si la littérature n'a pas attendu cette nouvelle formule pour se dégrader, selon le journaliste catholique et légitimiste Alfred Nettement, qui consacre une série d'études critiques au roman-feuilleton, recueillies en deux volumes en 1845 et 1847, celle-ci est pour beaucoup dans sa corruption : « Au lieu d'être une mission, [les lettres] deviennent une industrie[7]. »

Et, de fait, les rudes conditions de publication dans les journaux –

paiement à la ligne, prix élevé des annonces, etc. – favorisent des pratiques dites « mercenaires » chez les romanciers nécessiteux : contrefaçon, plagiat, écriture négligée, style boursouflé par l'abus d'épithètes et multiplication des dialogues pour augmenter le nombre de lignes. Ces pratiques affectent aussi les conditions éditoriales[8]. Les éditeurs en quête de profit demandent aux auteurs de faire deux volumes plutôt qu'un. Ils passent avec eux des contrats pour un certain nombre de volumes par an, ce qui relève, selon Alfred Nettement, d'une nouvelle forme d'esclavage, celle du « travail intellectuel » :

> On parle de marchés étranges par lesquels les auteurs, non contents de vendre leurs ouvrages, se seraient vendus eux-mêmes, de sorte qu'au moment où il est question d'émanciper le travail manuel des noirs, nous verrions établir, au centre de la civilisation, l'esclavage du travail intellectuel, accepté par les auteurs qui s'obligeraient de produire, bon an mal an, et soit que l'inspiration vienne ou ne vienne pas, tant de volumes en douze mois, sous le bâton du commandeur[9] […].

Parallèlement, la dépendance des journaux à l'égard des annonces entraîne la complaisance pour les livres annoncés. Il s'ensuit une collusion entre éditeurs et journalistes, qui induit une confusion entre critique et réclame[10]. Aussi les conditions d'exercice de la critique, lorsqu'elle n'est pas remplacée dans les journaux par le roman-feuilleton, comme le déplore Alfred Nettement, se sont-elles également dégradées.

Afin de combattre la contrefaçon étrangère et d'obtenir l'extension de la propriété littéraire des auteurs à la presse (ainsi que sa prolongation *post mortem*), afin aussi de moraliser ce qu'on considère désormais comme un « métier », une « profession », Louis Desnoyers et Honoré de Balzac ont fondé en 1838 la Société des gens de lettres. Mais cette nouvelle instance nourrit elle aussi les craintes de Sainte-Beuve : la défense, légitime en soi, des intérêts de ses membres ne risque-t-elle pas de prendre le pas sur la question de la moralité d'une profession qui ne pose par ailleurs aucune condition d'entrée, et d'avoir par ce biais des conséquences sur la qualité des œuvres ? Comme pour confirmer ces craintes, tandis que le Second Empire se prépare à reconduire le droit de timbre supplémentaire pour les journaux publiant des romans-feuilletons, instauré par l'amendement Riancey du 16 juillet 1850, la Société des gens de lettres adressera une pétition à l'Assemblée pour protester contre cette mesure – laquelle lui paraît d'autant plus injuste qu'elle frappe des écrivains qui, à la différence des publicistes, ont coutume de signer leurs œuvres et d'assumer ainsi « courageusement la responsabilité de leurs actes » sans se dérober à la loi, ainsi qu'il est écrit dans un passage biffé du brouillon de la pétition[11]. En 1867, elle élira comme président le plus célèbre auteur de romans-feuilletons du Second Empire, Paul Féval, qui luttera pour la professionnalisation du métier

d'écrivain.

L'article de Sainte-Beuve participait d'une offensive de la critique contre un mode de diffusion qui tendait à contourner son jugement au profit de la seule sanction du public, d'autant qu'il occupait sa place, celle du feuilleton littéraire, dans l'espace réservé au bas des pages du journal pour les matières non politiques[12]. Le feuilleton romanesque faisait aussi concurrence à la politique, à en croire le baron Benoît-Marie Chapuys-Montlaville, député de Saône-et-Loire appartenant à la gauche antidynastique, futur sénateur d'Empire, qui l'attaqua dans trois discours prononcés à la Chambre en 1843, 1845 et 1847, à l'appui de sa proposition – non retenue – d'abolir le droit de timbre pour les journaux qui n'en publieraient pas. Le baron opposait la littérature à la politique, l'imagination à la raison, la rêverie au réalisme. Il accusait les « mauvais romans » de corrompre la société en berçant les lecteurs d'illusions et en les détournant de leurs devoirs. Tout en plaidant les droits du plaisir et du divertissement, les défenseurs du roman-feuilleton, journalistes, comme Émile de Girardin, écrivains, comme Louis Desnoyers, ou les deux, comme le fouriériste Alexandre Weill, lui rétorquèrent que le roman-feuilleton amenait au contraire les nouveaux lecteurs à la politique. Signe de l'autonomisation du champ littéraire, ils contestaient aussi la compétence de la Chambre en matière de critique littéraire. « […] la Chambre des députés devenant juge des œuvres littéraires est une de ces bouffonneries qui ne se voient qu'en France », commente Balzac, taxé d'immoralisme par ledit Chapuys-Montlaville, dans une lettre à Madame Hanska[13].

Le succès du roman-feuilleton contribua largement à l'irrésistible ascension du genre romanesque, que les attaques dont il faisait l'objet ne purent endiguer. Sa part relative dans la production nationale augmenta considérablement, passant de moins de 4 % des nouveaux titres en 1845 à 15 % en 1853, même si, après avoir atteint un pic dans la seconde moitié des années 1830, le nombre annuel moyen de romans publiés en volume décrut, sans doute en partie sous l'effet de la concurrence du roman-feuilleton[14]. L'essor du capitalisme de presse et d'édition allait bientôt révolutionner la hiérarchie des genres, qui plaçait le roman loin derrière la poésie et le théâtre.

N'étant pas soumis à des règles de composition strictes, à la différence de ces derniers, le roman est en effet accessible aux nouveaux entrants les moins dotés en capital culturel et aux femmes, ce qui lui vaut son discrédit. Il est en outre suspecté, on l'a vu, d'immoralité. Son succès croissant, sous la monarchie de Juillet, notamment avec la publication en feuilleton, ne fait qu'exacerber la défiance du pôle académique du champ littéraire. Malgré les efforts rhétoriques qu'il avait déployés pour inscrire son œuvre dans la

tradition moraliste et les gages de notabilité que, sur un autre plan, il avait accumulés, Balzac fut tenu à l'écart de l'Académie française. Si, dès 1851, la Société des gens de lettres, dans la pétition adressée à l'Assemblée contre le droit de timbre sur le roman-feuilleton, en faisait « un des titres les plus incontestables de notre gloire littéraire », « une des productions les plus brillantes de notre génie national[15] », ce n'est que sous le Second Empire, avec la cooptation de Jules Sandeau en 1858 et d'Octave Feuillet en 1862, que le roman accède à la dignité académique. Non sans condition. Lors de son discours de réception à l'Académie française en 1862, Feuillet, premier romancier appelé à siéger sous la Coupole, est formel : « En élevant le roman jusqu'à vous, vous ne l'honorez pas seulement, vous l'engagez ; en lui reconnaissant des droits vous lui imposez des devoirs[16]… » Dans sa réponse au discours de réception de Jules Sandeau, Ludovic Vitet constatait : « Jamais le roman n'avait conquis une telle puissance, joué un tel rôle, ni fait autant parler de lui[17] ».

La raison principale de cette évolution est que le roman est devenu, dans les années 1840, le genre de prédilection des partisans de l'art social. À partir de 1843, Eugène Sue inscrit de plus en plus les nouveaux épisodes des *Mystères de Paris* dans des questions d'actualité, comme par exemple la réforme des prisons, en discussion à l'Assemblée. La mise en scène de ses échanges avec ses lecteurs philanthropes et réformateurs, parallèlement à la publication des épisodes dans le *Journal des débats*, fait du roman le cheval de Troie de l'introduction de la question sociale dans la presse et, plus largement, dans l'espace public[18]. Ce faisant, il déborde du cadre de la rubrique réservée au feuilleton, remettant ainsi en cause la division inscrite dans la page entre la partie politique du journal et celle réservée à la littérature[19]. L'œuvre est non moins prisée par les ouvriers socialistes qui sont gré à l'auteur de se faire le témoin des conditions de la vie ouvrière à une époque où ils sont privés de représentation politique sur la scène nationale (Sue patronnera le journal ouvrier *La Ruche populaire*). Cette entreprise de dévoilement est également saluée par la *Revue indépendante* qui, dans son numéro du 15 mai 1843, félicite Sue d'avoir ouvert le genre romanesque à la misère du peuple, attirant sur celle-ci l'attention des pouvoirs publics[20] – ce qui ne l'empêche pas de critiquer son style peu soigné, caractéristique de la « littérature industrielle ». De même *Le Juif errant*, qui rencontre aussi un large succès en 1844-1845, est bien accueilli par la revue. C'est à cette époque que Victor Hugo, qui n'a publié jusque-là qu'un roman historique, *Notre-Dame de Paris* (1831), quand son œuvre poétique et théâtrale est déjà fort abondante, s'attelle à la rédaction des *Misérables*, qui paraîtra en 1862. Mais ces succès populaires ne font qu'attiser la défiance du jeune Flaubert, qui se flatte d'avoir tiré son

ami Maxime Du Camp de « la bourbe du roman feuilleton » (lettre à Louise Colet du 14 octobre 1846, *Corr.* I, p. 388).

L'art social, qui élève le roman dans la hiérarchie des genres, est aussi à l'origine d'un autre phénomène marquant de cette période, à savoir l'engagement des poètes et des écrivains, qui atteint son apogée en 1848. Ils sont en effet nombreux, y compris parmi les tenants de l'art pour l'art, à entrer alors dans « l'action », c'est-à-dire dans l'arène politique, ou du moins de le tenter. Les aînés, Vigny, Balzac, Dumas, Hugo, donnent l'exemple en posant leur candidature au suffrage universel. George Sand se met au service du gouvernement, rédigeant des circulaires, publiant de nombreux articles dans *La Commune de Paris*, *La Cause du peuple*, *La Vraie République*. Parmi les jeunes, Charles Leconte de Lisle est délégué du comité central des Clubs parisiens en province ; Louis Ménard est un actif propagateur de la révolution ; Charles Baudelaire, revenu de son hostilité à la démocratie, fonde avec Champfleury un journal révolutionnaire, *Le Salut public*, dont deux numéros ont paru seulement, puis il collabore à *La République du peuple*, almanach démocratique ; Louis Bouilhet pose sa candidature à la députation dans le Seine-Inférieure. Flaubert lui-même envisagea, selon Maxime Du Camp, de se faire nommer secrétaire d'ambassade à Athènes ou à Rome[21].

Le désenchantement n'en sera que plus brutal. Il va marquer durablement cette génération, favorisant l'émergence du courant réaliste et s'inscrivant directement ou indirectement dans les œuvres, au niveau descriptif (les scènes de 1848 dans *L'Éducation sentimentale*), thématique (la désillusion comme thème), ou formel (la distance, l'impassibilité du narrateur, l'ironie). La désillusion facilita surtout le mouvement de repli des écrivains et des artistes sur leur art, mouvement imposé par le régime impérial, par le biais de nouvelles mesures de restriction de la liberté d'expression.

Un nouvel ordre moral

La monarchie de Juillet s'était montrée relativement clémente pour la littérature, par comparaison avec le régime précédent. Certes, les attaques contre le gouvernement étaient sévèrement réprimées. L'arsenal répressif fut durci après l'attentat perpétré par Giuseppe Fieschi contre Louis-Philippe en juillet 1835. Les trois lois promulguées le 9 septembre de la même année renforçaient les pouvoirs du président de la cour d'assises et du procureur général, ramenaient la procédure d'adoption du verdict par le jury d'assises à la majorité simple, aggravaient les peines contre les crimes politiques, l'offense à la personne du roi et l'adhésion à toute autre forme de

gouvernement, augmentaient le cautionnement des journaux, interdisaient le compte rendu des procès dans la presse. Les atteintes aux hiérarchies sociales et aux fondements de l'ordre bourgeois, en particulier la famille et la propriété, étaient également visées.

Le procès d'Auguste Luchet est représentatif de cette tendance. Alors âgé de trente-six ans, Luchet, dans lequel Louis Blanc voyait un représentant de l'art social, à côté de Béranger et quelques autres[22], fut poursuivi pour son roman *Le Nom de famille*, paru fin 1841. Cette fiction sur le thème de la filiation raconte l'histoire du fils naturel de la marquise de Tancarville, né d'une liaison qu'elle avait eue, après dix ans de mariage stérile, avec le fils de l'homme qui avait fait exécuter son propre père pendant la Révolution. Journaliste, lui-même marié à une fille issue d'un adultère, il souffre de tous les vices et en vient à tuer son beau-père, puis à provoquer la mort de son père légitime et à tenter de tuer son père naturel.

Luchet comparut devant le jury de la cour d'assises, avec son éditeur Hippolyte Souverain, le 10 mars 1842, sous la prévention des délits d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs, d'excitation à la haine et au mépris du gouvernement, du dessein de troubler la paix publique en excitant le mépris et la haine des citoyens contre plusieurs classes de citoyens, et d'outrages et dérision contre la religion professée par la majorité des Français. L'avocat général Nouguier insista sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un procès politique – catégorie bénéficiant de circonstances atténuantes sous la monarchie orléaniste. Cette poursuite, expliqua-t-il au jury, « a un caractère qui lui est propre et qui la distingue essentiellement des poursuites dirigées d'ordinaire contre la presse quotidienne. Aussi ce n'est pas à vos sentiments politiques, sentiments que nous ignorons et que nous voulons ignorer, que nous avons aujourd'hui l'intention de faire appel ». Il s'agissait, dans cette affaire, « des règles éternelles de la morale publique, les préceptes essentiels de la religion, ce lien sacré entre l'homme et la divinité, les principes conservateurs de la famille, qui unissent les hommes entre eux ». Selon l'avocat général, le livre grouillait en effet d'attaques contre la famille. On y trouvait « partout l'adultère et partout le mot adultère ». « Le nom que donne la famille n'est qu'un mensonge », telle était la pensée de l'auteur. Qui plus est, il avait comparé la puissance paternelle au despotisme. À quoi s'ajoutaient des attaques contre la noblesse et des diffamations violant la vie privée des familles qui en étaient issues en mêlant la fiction à la réalité. Et, « partout l'injure, la menace jetée à toutes les classes[23] ».

Me Jules Favre, déjà connu pour ses opinions républicaines, ne parvint pas à sauver son client de la peine sévère que réclamait contre lui l'avocat général. Luchet fut condamné à deux ans de prison et 1 000 francs d'amende. Il avait assumé seul la responsabilité de son

ouvrage, expliquant qu'il n'en avait vendu que l'idée à son éditeur et qu'il avait lui-même porté le manuscrit achevé chez l'imprimeur, sans le soumettre à Hyppolite Souverain. Il facilita ainsi grandement la tâche à l'avocat de ce dernier, Me Oscar Pinard, parent d'Ernest, le futur substitut qui requerra contre Flaubert. L'imprimeur Émile Jacquin avait été mis hors de cause lors de l'instruction comme n'ayant pas eu une connaissance suffisante de l'ouvrage.

Au théâtre, où l'État se faisait en quelque sorte, par le biais des modifications imposées aux auteurs et aux interprètes, coproducteur des pièces, sur 8 330 textes soumis à la censure, 488 furent censurés, 204 interdits sur manuscrits et 15 après leur première représentation, soit 2,6 %, les plus célèbres interdictions frappant *Le roi s'amuse* de Hugo, en 1832, et *Vautrin* de Balzac, en 1840. Les motifs de censure relevaient pour moitié de la politique (en particulier ce qui touchait à la défense du régime en place), pour un tiers de l'offense à la morale et aux bonnes mœurs, et pour un cinquième de l'offense à la religion[24]. Alfred Nettement reprocha à la censure théâtrale de se préoccuper surtout de politique, et de se relâcher quand il s'agissait de mœurs et de religion[25].

Elle allait être durcie après la révolution de 1848, que la scène était accusée d'avoir fomentée. Une enquête menée par le Conseil d'État conduisit ainsi à l'adoption, le 30 juillet 1850, d'une nouvelle loi sur la « police des théâtres ». Le 1er août 1850, jour de l'entrée en fonction des censeurs, le ministre de l'Intérieur, Pierre-Jules Baroche, demanda à la commission de « mettre un terme au désordre moral qui régnait sur le théâtre[26] ». Le 4 août, les censeurs reçurent les consignes suivantes : « Tout d'abord, mettre un terme au désordre moral qui régnait sur le théâtre, puis fermer la scène à ces personnalités brutales qui l'avaient envahie, en écarter les peintures antireligieuses, les thèses socialistes, les excitations à l'antagonisme des classes. »

Des directives explicites furent bientôt communiquées à la commission d'examen. Celle-ci devait combattre la tendance des auteurs à

> chercher des situations et des effets scéniques :
> 1. dans l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées ;
> 2. dans les attaques contre le principe d'autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l'armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société ;
> 3. enfin, dans la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre que l'on présente souvent à la jeunesse sous des couleurs d'autant plus dangereuses qu'elles sont plus attrayantes.

Il fallait écarter aussi « toutes les scènes empreintes d'un esprit révolutionnaire ainsi que toute espèce de lutte entre les partis, se fondant sur ce que le théâtre doit être le lieu de repos et de distraction et non pas une arène ouverte aux passions politiques[27] ».

Le premier devoir d'un examinateur était de considérer la morale avant l'ordre social, la politique ou même la religion. En fait, la propension à assimiler les questions sociales à des questions morales, déjà manifeste chez les censeurs de la monarchie de Juillet, se renforça[28]. L'adaptation du roman *Diane de Lys* d'Alexandre Dumas fils, paru en 1851, fut interdite pendant huit mois parce qu'elle portait atteinte à la famille et « fournissait un prétexte aux déclamations contre les classes élevées de la société » en faisant « revivre sur la scène des théories corruptrices qui avaient envahi le drame et le roman modernes après 1830[29] ».

Le nouveau régime impérial s'annonçait globalement moins tolérant que le gouvernement orléaniste : pour la seule année 1852, d'après une note conservée par le ministère de l'Intérieur, sur 682 pièces, 246 avaient été admises sans réserve, 323 plus ou moins modifiées, 59 interdites, 54 étaient encore en examen[30]. Ce n'est qu'après 1857, année où le nombre d'interdictions avait atteint 180, et plus encore à partir de 1864, dans la période de libéralisation, que la surveillance allait se relâcher.

Le resserrement du contrôle étatique était encore plus flagrant dans la presse. Les décrets du 31 décembre 1851 déféraient les délits de presse aux tribunaux de police correctionnelle. Ceux du 17 février 1852, complétés les 25 février, 1er et 28 mars 1852, rétablissaient l'autorisation préalable et maintenaient le timbre, prévu par l'amendement Riancey de 1850 pour les journaux publiant des romans-feuilletons, et le cautionnement (sauf pour les journaux non politiques). La répression, qui s'était déjà fortement durcie après la libéralisation de 1848, devint féroce en cas d'infraction. Tout journal pouvait être désormais supprimé au nom de la sûreté générale après une condamnation pour crime ou deux condamnations pour délits ou contraventions en l'espace de deux années, deux avertissements motivés suffisant à suspendre un journal sur ordre ministériel. L'autorisation serait refusée « chaque fois que, sous prétexte de journaux, il s'agira de créer des tribunes politiques *soi-disant sociales*, dans un but de mauvaise propagande », expliquait la deuxième circulaire Maupas[31]. Par ailleurs, le compte rendu des procès de presse fut interdit, ce qui ne facilite pas le travail de l'historien : mis à part le procès de Flaubert, qui fut retranscrit à son initiative, et celui de Baudelaire qui fut reconstitué, il doit se contenter des jugements publiés dans la presse et des témoignages.

Ces mesures furent appliquées de façon tellement drastique que seuls treize journaux leur survécurent (ainsi, entre 1852 et 1853, on relève 91 avertissements, deux suspensions, et la suppression du *Corsaire*). Parallèlement, des mesures de gratification furent mises en place pour récompenser la docilité des journaux proches du pouvoir,

comme *Le Constitutionnel* (annonces légales, subventions occultes[32]). La répression des livres augmenta également.

Une fois l'opposition politique étouffée, la morale publique et les bonnes mœurs furent définies dans un sens plus rigoureux qu'auparavant. Sous les trois précédents régimes, les outrages à la morale et aux mœurs constituaient un tiers des motifs officiels de censure préventive ou répressive de livres ou de pièces de théâtre. Ils s'élèvent à 50 % sous le Second Empire, selon le comptage effectué par James Smith Allen à partir d'un échantillon[33]. L'historien américain impute en partie la sévérité accrue pour les questions de morale aux changements survenus au sein du personnel de la censure. Cultivés, les censeurs du Premier Empire et de la Restauration étaient eux-mêmes des hommes de lettres reconnus, comme L. C. J. de Manne et Abel-François Villemain, dont l'opposition aux romantiques s'alimentait à leur culture classique. À l'opposé, les censeurs de la monarchie de Juillet furent, comme leurs successeurs, des bureaucrates obséquieux sans carrure littéraire, comme Louis-Théodore Perrot et Jacques-Louis Florent, qui servit trois régimes[34].

Cette évolution doit également être rapportée à deux processus plus généraux. En premier lieu, la différenciation du champ littéraire et du champ politique, qui tient d'un côté à l'arrivée au pouvoir d'une classe peu cultivée – « La classe qui en réalité gouverne ne lit point et ne sait pas même le nom des auteurs : la littérature a donc entièrement cessé de jouer un rôle dans la politique et cela l'a dégradée aux yeux de la foule », écrit Tocqueville à Gobineau en 1856[35], de l'autre à la spécialisation, à cette époque, des carrières de hauts fonctionnaires[36]. Deuxièmement, le lectorat s'élargit et se diversifie. Sous le Premier Empire, l'imprimé était encore réservé à une petite élite cultivée, sous le Second, deux tiers de la population masculine et un tiers de la population féminine de plus de quatorze ans sont alphabétisés, et l'on estime à plus de 10 %, soit deux fois plus qu'en 1801, le nombre de lecteurs actifs, qui se recrutent désormais dans toutes les classes sociales[37]. Ce changement quantitatif et qualitatif du lectorat va induire une redéfinition du rôle social de la littérature et de la responsabilité de l'écrivain.

Si la littérature avait constitué un produit d'appel pour attirer ces nouveaux lecteurs, elle sert désormais de substitut à la politique. Le nouveau régime tente d'attirer toute la fine fleur des gens de lettres au *Moniteur*, le journal officiel, dont la nouvelle formule en grand format comprend un feuilleton romanesque – une stratégie qui, selon Maxime Du Camp[38], vise à décapiter les rares feuilles ayant survécu aux décrets du 17 février. En outre, le gouvernement impérial entend embrigader les écrivains les plus dociles au service de l'instauration de l'ordre moral. Dans une note secrète en date du 31 mars 1856 qu'il

adressa au cabinet de l'Empereur, Sainte-Beuve conseillait au gouvernement de donner une direction morale aux travaux de l'esprit par l'intermédiaire de la Société des gens de lettres et de la Société des auteurs dramatique, en indiquant des thèmes pour les secours à distribuer aux auteurs démunis. Un an plus tard, il s'attirait des reproches de la part du même gouvernement pour avoir fait montre de complaisance à l'égard de *Madame Bovary* dans une critique publiée par *Le Moniteur*.

Réalisme et romantisme

Ces nouvelles conditions faites à la littérature, ainsi que les tentatives des forces politiques en présence d'orienter la production littéraire et artistique, provoquent une recomposition du monde des lettres. Elle se traduit par la condamnation du romantisme, symbole de la liberté dans l'art, en qui aussi bien les partisans du régime que ses opposants, notamment les penseurs socialistes, voient une incarnation de l'art pour l'art et du refuge dans le passé. On condamne l'influence d'Alfred de Musset, qui meurt en 1857, ainsi que celle de Heinrich Heine. La conception utilitaire de l'art, dans sa version conservatrice ou subversive – les principaux représentants de cette dernière, Hugo en particulier, étant en exil –, devient donc prédominante : l'art doit être de son temps, il a une fonction de moralisation, il doit être tourné vers l'avenir.

Parallèlement, l'héritage romantique est détourné, édulcoré, affadi, moralisé par des auteurs comme François Ponsard, Émile Augier, Octave Feuillet qui, se réclamant du bon sens, élaborent un art bourgeois, fait de sentimentalisme et de moralité, et recueillent les suffrages du public. Ils sont soutenus par la critique académique et universitaire, ainsi que par la *Revue des deux mondes*, où l'on peut lire par exemple en 1857 une virulente attaque contre l'œuvre de George Sand sous la plume de Charles de Mazade, qui blâme l'auteure de *Lélia* de s'être ouverte aux théories sociales et démocratiques « par une intuition secrète, par une sorte d'intime affinité, parce que dans tous ces systèmes qui commencent par l'abolition des vieilles lois morales, elle a vu la théorie, la légitimation de ses instincts[39] ».

Face à cet art bourgeois s'affirme le courant réaliste, dont la critique conservatrice condamne la méthode descriptive, les sujets populaires et le style cru. Apparu comme catégorie esthétique en peinture – il aurait été utilisé pour la première fois en 1835 pour désigner « la vérité humaine » de Rembrandt contre l'idéalisme de la peinture néoclassique –, le « réalisme » est revendiqué sous le Second Empire par un groupe réuni autour de Courbet, lequel inscrit en 1855

« Du réalisme » sur la porte d'une exposition de ses peintures rejetées par le Salon[40]. Tandis que Champfleury publie un recueil d'articles sous ce titre en 1857, Edmond Duranty a lancé en 1856 une revue intitulée *Réalisme*, qui fixe l'usage du terme en littérature. Dès lors, l'étiquette se généralise rapidement. Si elle fonctionne au départ plutôt comme une insulte dans la bouche de ses détracteurs, les tendances qu'elle désigne parfois improprement ont en commun de rompre avec l'idéalisme académique au profit d'une observation plus exacte de la réalité. La référence est Balzac, dont la mort, survenue en 1850, ouvre un espace pour la succession[41]. Au jeune Flaubert féru de littérature romantique, et qui a exploré dans ses premières œuvres tous les thèmes chers à ses représentants, ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp ont conseillé fermement en 1849, à l'issue de la lecture de la première version de *La Tentation de saint Antoine*, de se déprendre de ses velléités élégiaques et de choisir un sujet « terre à terre », quelque chose comme *La Cousine Bette* ou *Le Cousin Pons*[42].

À l'instar de *Don Quichotte*, livre que Flaubert connaissait par cœur avant de savoir lire[43], *Madame Bovary* peut être lu comme l'histoire de ce renoncement au romantisme face au triomphe du réalisme. Et si les interprétations contradictoires – idéalisme *vs* réalisme, art pour l'art *vs* roman à thèse, conservatisme *vs* subversion – trouvent toutes matière à s'étayer dans l'œuvre, c'est que celle-ci thématise la problématique du genre romanesque et de son public à son époque à deux niveaux : celui de la trame narrative, où la lecture de romans est un *leitmotiv* qui scande l'action et fait l'objet de discussions entre les personnages ; celui de la forme, puisqu'elle marque la transition entre le romantisme et le réalisme, les deux niveaux interagissant à travers les lectures romantiques d'Emma Bovary, qui soulèvent la question du nouveau lectorat féminin. C'est en cela qu'on peut y voir le roman du roman.

L'opposition entre romantisme et réalisme qui se constitue alors organise une série d'antinomies philosophiques, esthétiques, génériques et sociales, lesquelles ne se recoupent pas nécessairement : spiritualisme et matérialisme, idéalisme et imitation de la nature, forme et matière, poésie et roman. Ces oppositions se spécifient au sein des genres, selon les thèmes classés en haut ou en bas de l'échelle sociale, par exemple le sonnet *vs* la chanson, ou encore le roman historique *vs* le roman paysan, suivant une hiérarchie comparable à celle qui prévaut dans la hiérarchie académique entre la peinture d'histoire et la scène de genre.

Les hiérarchies esthétiques renvoient généralement à une hiérarchie sociale entre les écrivains et artistes d'origine bourgeoise ou aristocratique et ceux qui sont issus de la petite bourgeoisie, et qu'on représente alors sous les traits de l'ambitieux prêt à toutes les

compromissions pour arriver. De cette figure immortalisée par Balzac avec le personnage de Rastignac, les écrivains de la génération postromantique se distinguent en opposant à l'utilitarisme et à l'arrivisme le désintéressement et la rêverie, expression de la distance à la nécessité[44]. Le couple de Frédéric Moreau et Deslauriers illustre ce principe de différenciation dans *L'Éducation sentimentale*.

C'est à tort qu'on a assimilé, à l'époque, cette génération au courant réaliste représenté par Champfleury et Duranty. Ses représentants ont tenu au contraire à s'en démarquer. Baudelaire projetait ainsi, sous le titre « Puisque réalisme il y a », une attaque féroce contre Champfleury qui avait tenté de l'enrôler, et dans laquelle il disqualifiait ce réalisme « villageois, grossier et même rustre, malhonnête[45] ». Loin de l'utilitarisme et du moralisme de ces nouveaux partisans de l'art social, ils se regroupent sous la bannière de l'art pour l'art autour de la revue *L'Artiste*, dont Théophile Gautier reprend la direction en décembre 1856, en affichant d'emblée son credo : « Nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but[46]. » Sous sa direction, la revue va publier les nouveaux tenants de l'art pur que sont Flaubert, Baudelaire, les frères Edmond et Jules de Goncourt, Louis Bouilhet, Théodore de Banville (auxquels il faut ajouter Charles Leconte de Lisle, Eugène Fromentin et Jules Barbey d'Aurevilly).

Revenu de sa foi quarante-huitarde en l'engagement de l'artiste, Baudelaire écrit ainsi dans l'article qu'il y publie sur Gautier en 1859 : « La Poésie […] n'a pas d'autre but qu'Elle-même » (*OC* II, p. 113). Cette position se constitue dans une double distance à la bourgeoisie et au « peuple », dont les « attentes » se retraduisent dans le champ littéraire à travers le théâtre bourgeois des Augier et Ponsard et le roman-feuilleton des Paul Féval et Pierre Alexis Ponson du Terrail, qui cherchent à flatter le public le plus large, ou encore l'art social, désormais incarné par le courant réaliste.

Ces nouveaux venus sont de dignes héritiers du romantisme, auquel ils doivent nombre de caractéristiques qui les distinguent des réalistes, d'origine sociale plus modeste[47], comme la conception de l'art pour l'art, le désintéressement (opposé à l'utilitarisme et au moralisme de l'art social), le soin extrême apporté à la forme et à l'écriture, la quête de l'originalité, l'outrance, le goût pour l'étrange – « *Le beau est toujours bizarre* », décrète Baudelaire (« Exposition universelle de 1855 », *OC* II, p. 578) –, le macabre, la mélancolie, la sensualité, l'intérêt pour l'histoire.

Mais ils s'en distinguent en même temps par certains traits qui font d'eux les initiateurs d'un nouveau réalisme[48]. Contre la sentimentalité romantique qui s'est vulgarisée et affadie au théâtre et dans le roman-feuilleton, avec des succès comme *La Dame aux*

camélias d'Alexandre Dumas fils en 1848, ils optent pour une attitude « virile » que manifestent l'impassibilité et la distance du narrateur impersonnel. Contre le spontanéisme qui valorise l'émotion et la perception immédiate, ils multiplient les procédés de distanciation : observation, description, ironie, style, construction formelle. Atteindre au plus haut degré d'objectivité, tel est leur but, en rupture avec l'exaltation romantique de la subjectivité. Tandis que le romantisme opposait à la morale bourgeoise la morale romantique, fondée sur la passion, ils affichent un amoralisme de principe dans la peinture de la réalité, qui se rattache au même parti pris d'objectivité.

Si l'on retrouve chez Flaubert, les Goncourt ou Barbey d'Aurevilly le goût romantique pour l'outrance, qui vise à épater le bourgeois, il se combine chez les premiers avec le recours à des techniques réalistes. Forts des acquis de la science, qui a gagné en prestige et en autorité[49], ils remettent sur ses pieds le fantastique, tombé dans le roman-feuilleton avec des auteurs comme Jules Janin, en donnant une assise réaliste au goût romantique pour l'outrance, l'étrange et le macabre : la maladie, la mélancolie, la folie, les hallucinations sont rapportées à leurs fondements physiologiques ou psychiques. À la différence des romantiques, leur originalité réside moins dans le choix des sujets que dans la façon de les traiter, d'où l'importance de la forme. Ainsi, l'originalité romantique, fondée sur la personnalité et la subjectivité, devient une originalité formelle associée à une écriture impersonnelle. Ces traits n'ont pas échappé à Sainte-Beuve qui, dans son article sur *Madame Bovary* paru dans *Le Moniteur* du 4 mai 1857, définit l'art poétique de Flaubert par quatre particularités : la méthode d'observation réaliste visant à restituer la vérité dans son détail, le style, qui distingue Flaubert des romanciers réalistes, le caractère impersonnel de la narration, l'auteur ayant pris le parti de montrer ses personnages en action en s'abstenant de tout jugement, et l'ironie comme technique de distanciation. Impassibilité et amoralisme sont deux traits qui furent reprochés à Flaubert lors de son procès, comme on verra.

Le réalisme en littérature emprunte ses techniques au peintre et au savant. Alors que la peinture romantique s'inspirait de la poésie, ce sont désormais les écrivains et les poètes qui empruntent aux artistes des procédés descriptifs pour représenter la nature telle qu'ils la voient[50]. La « couleur », le « coup de pinceau », le « tableau » deviennent les termes courants pour décrire la manière d'un auteur ou la composition d'une œuvre[51] – ils seront fréquemment utilisés au cours du procès de *Madame Bovary*. Et c'est en partie de la peinture que proviennent le souci du détail, les descriptions pittoresques qui s'offrent comme de véritables tableaux chez les tenants de l'art pour l'art, quand elle n'inspire pas directement des œuvres comme *La*

Tentation de saint Antoine, que Flaubert a composée d'après un tableau de Breughel. Critiques et connaisseurs d'art – Baudelaire publie des critiques des Salons de 1845 et 1846 –, amis de peintres, ils trouvent dans les arts visuels le moyen de rompre avec la littérature d'idée et avec la morale : c'est le regard qui importe plutôt que le jugement. Leur modèle est Théophile Gautier, peintre à ses débuts, coloriste raffiné en poésie, et sous la direction duquel la revue *L'Artiste* fait une large place à l'art. Le peintre offre en outre une figure de l'artiste pur, moins soumis que le littérateur à la demande du public. *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac met en scène un peintre de renom qui refuse de dévoiler ce qu'il estime être le plus beau fruit de son travail, tout en faisant apparaître les limites de l'enfermement solipsiste : l'artiste ne peut être son unique juge, il lui faut se soumettre au regard de ses pairs.

Dans son article sur *Madame Bovary*, Sainte-Beuve mentionne la « science » et l'« esprit d'observation » parmi les « signes littéraires nouveaux », avant d'assimiler Flaubert à son père et son frère médecins en une formule qui a fait date : « M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel[52]. » Ayant grandi dans un hôpital, Flaubert était prédisposé à donner au goût romantique pour le morbide et le macabre un fondement réaliste. La maladie et la mort, qui, reléguées à l'écart du monde social et devenues des tabous[53], échappent désormais à la perception ordinaire du monde, ont été idéalisées par le romantisme ; elles sont pour lui au contraire des réalités sensibles qu'il a appris à observer avec le recul du scientifique dès son plus jeune âge, auprès de son père qu'il accompagnait dans ses consultations, ou dans son dos lorsqu'il allait avec sa sœur observer en cachette les « cadavres étalés » dans l'amphithéâtre qui donnait sur leur jardin, comme il le raconte à Louise Colet en 1853 (*Corr*. II, p. 376). « Dissection », « anatomie » sont du reste des termes qu'il n'hésite pas à employer comme une métaphore de l'analyse psychologique, par exemple, lorsqu'il s'analyse lui-même (lettre du 26 décembre 1838, *Corr*. I, p. 35), ou à propos de *Madame Bovary*, qu'il décrit, toujours à Louise Colet, comme « une œuvre […] d'anatomie », précisant : « Le lecteur ne s'apercevra pas (je l'espère) de tout le travail psychologique caché sous la Forme, mais il en ressentira l'effet » (lettre du 2 janvier 1854, *Corr*. II, p. 497). Et d'expliquer que ce livre sera « la somme de ma science psychologique, et n'aura une valeur originale que par ce côté » (lettre du 3 juillet 1852, *Corr*. II, p. 124). La fatalité romantique devient chez Flaubert l'implacable déterminisme de l'ordre naturel, obéissant à des lois de causalité face auxquelles l'homme est impuissant malgré toute sa science (dans *Madame Bovary*, le Dr Larivière, personnage inspiré de son père, le seul à ne pas être placé sous un jour ironique, demeure néanmoins

impuissant à interrompre l'enchaînement causal qui conduit Emma à la mort).

C'est entre une double tentative de dépassement du romantisme par des techniques réalistes et d'esthétisation de la représentation du réel qu'il faut situer l'entreprise flaubertienne dans ce roman qui va le mener devant la justice. Comment ce projet tout centré sur des problèmes artistiques a-t-il pu provoquer un tel scandale ? Avant de venir aux causes, qui seront analysées au chapitre suivant, rappelons-en les circonstances.

Devant la justice

Flaubert et Baudelaire n'étaient pas les premières victimes du nouvel ordre moral. En février 1853, les frères Goncourt avaient été poursuivis pour avoir cité cinq vers de Jacques Tahureau dans un article intitulé *Voyage du n° 43 de la rue Saint-Georges au n° 1 de la rue Laffitte*, publié le 15 décembre 1852 par le journal *Paris*. Le témoignage qu'ils en ont laissé illustre la façon dont cette expérience pouvait affecter les écrivains dans leur image de soi, dans leurs rapports à la justice, et plus largement dans leur vision du monde. En dépit des virulentes satires dont le système judiciaire avait pu faire l'objet sous la monarchie de Juillet, au théâtre comme dans la caricature (Daumier), il faut se remettre à l'esprit ce qu'une poursuite en justice signifiait pour un « honnête homme » de l'époque : entachant la respectabilité bourgeoise et la bonne réputation, elle était vécue comme un déshonneur, une véritable souillure qui le ravalait au rang des criminels de droit commun, issus dans leur grande majorité des classes défavorisées. Comme le décrit bien Yvan Leclerc, « le banc des accusés où s'assoient avant et après eux tous les exclus sociaux représente, métaphoriquement, le lieu où l'Art dans la personne de l'artiste perd sa distinction et son désir de déclassement par le haut pour se confondre avec les déclassés d'en bas, qui ont péché en action[54] ».

Moins préoccupés de politique que de littérature, les écrivains de cette génération n'hésitaient pas à s'autocensurer pour l'éviter et mobilisaient tout leur capital social pour faire cesser la poursuite ou pour atténuer la peine lorsqu'elle était engagée : « […] qu'on me laisse exercer tranquillement ma petite littérature », écrivait Flaubert, à la veille de son procès, à Edmond Pagnerre, lui expliquant les inconvénients que représenterait pour lui une condamnation :

> Si je suis condamné, il m'est impossible désormais d'écrire une ligne. On aura l'œil sur moi, et la récidive me mènerait à cinq ans de prison. Sans compter qu'il n'est pas agréable d'avoir été condamné pour immoralité. On est compris dans la catégorie des

Alexis Dupont et des Hervé. (*Corr.* II, p. 657.)

La crainte des représailles d'un régime auprès duquel le *Paris*, qui passait pour la continuation du *Corsaire*, n'était pas en odeur de sainteté et eux-mêmes faisant figure d'« orléanistes fougueux », selon leur dire avait pourtant incité les frères Goncourt à se tenir « en surveillance de vivacité de style et de violence d'épithètes ». Indignés devant la perspective de se retrouver « salis » par une accusation et sans doute une condamnation « dont l'arrêt serait seul publié et mentionnerait le genre de notre outrage à peine suffisamment pour nous différencier d'un pédéraste ou d'un frère ignorantin ayant attouché des petits garçons », ils mettent les poursuites sur le compte de raisons politiques et de sombres règlements de comptes, comme Flaubert le fera pour son propre procès :

> Il y avait les dessous de l'affaire, le mot d'ordre secret donné par le Pouvoir aux juges, la main du ministère de la Police, des rancunes d'employés, des suspicions de chef de bureau, des opinions littéraires de ministère, peut-être une vengeance d'actrice : c'est ce qui, dans un Bas-Empire, grossit un orage sur la tête d'un honnête homme55.

La relation de leur interrogatoire est révélatrice du sentiment d'humiliation que le ton sarcastique ne parvient pas à dissimuler entièrement. Ils sont surtout blessés par la grossièreté du juge d'instruction Brault face auquel ils affichent la supériorité de leurs manières :

> Il nous interrogea à peu près comme si nous avions étouffé notre mère dans des gilets de flanelle. Peut-être fut-il brutal pour ne pas paraître gêné. Quand nous lui montrâmes que nous avions pris les vers de Tahureau dans *L'Essai sur la littérature du XVIe siècle* de Sainte-Beuve, un livre à peu près classique et qui a poussé son auteur à l'Académie, il reçut le coup en pleine poitrine et ne sachant que répondre, il oublia ce qu'il savait de politesse – et ce n'était guère ! En sortant nous dîmes à Karr : « Nous sommes poursuivis pour outrage aux mauvaises mœurs56 ».

Plutôt que de choisir un avocat brillant, « dont le talent pouvait blesser et irriter les juges », un ami de la famille, lui-même avocat à la Cour de cassation, leur conseilla d'en prendre un modeste mais « ayant l'oreille du tribunal », « quelqu'un de ces honnêtes bêtes, dont la nullité attire sur son client une sorte de miséricorde ; un nom et une parole peu sonores, un de ces hommes qui humilient une cause aux pieds des juges touchés de pitié et qui soutirent doucement, platement, ennuyeusement, un acquittement comme une aumône ». Le spécimen fut trouvé en la personne de Me Mahon, qui parut fort embarrassé : « Nous étions pour lui un composé d'hommes du monde et de criminels. » Lors d'une visite, comme le voulait l'usage, au président Le Gonidec, aux juges Mercier Dupaty et Lacaussade et au substitut Yvert en la compagnie de leur oncle, Jules de Courmont, ce

dernier leur aurait dit qu'il avait été contraint de poursuivre sur les ordres du ministère de la Police bien qu'il les considérât innocents : « Ainsi cet homme était la Justice obéissant à la Police ; il poursuivait sur ordre, il requérait sur commande, il faisait son devoir en mentant à sa conscience. »

Ils comparurent le 2 février devant la sixième chambre de correctionnelle, qui s'occupait des procès de presse. Cette expérience, vécue à partir du point de vue de l'accusé, leur fit découvrir la justice sous son jour le plus arbitraire, rapprochant ces hommes si élitistes des détenus de droit commun dont ils voyaient se sceller le sort à tour de bras :

> Une, deux, trois années de prison tombaient de minute en minute sur ces têtes entrevues. La peur venait, à voir la peine sortir de la bouche du président comme l'eau d'une fontaine, égale, intarissable, sans arrêt. Interrogatoire, témoignage, défense, réquisitoire, cela durait cinq minutes. Le président se penchait, les juges faisaient un signe de tête, le président psalmodiait : c'était le jugement. Une larme parfois tombait sur du bois et cela recommençait. Trois ans de liberté, trois ans de vie, ainsi ôtés à l'existence humaine en un tour de Code ; le délit pesé en une seconde, avec un coup de pouce dans la balance ; ce métier banal, endurci, mécanique, de tailler à la grosse pendant des heures de parts de cachot : il faut voir cela pour savoir ce que c'est[57] !

Appelés au banc, celui « des voleurs et des gendarmes », contrairement à l'usage qui voulait que jamais un journaliste n'y fût assis dans un procès de presse, ce qui fit monter l'émotion et la colère, ils jetèrent leurs noms « comme à un tribunal révolutionnaire, avec un timbre frémissant ». Le substitut les accusa de « corrompre les mœurs, d'exciter à la débauche plus que des images obscènes », en fit des « apôtres d'immoralité ». L'affaire fut remise à la semaine suivante. Le procureur général Royer ayant été entre-temps remplacé par Rouland, qui avait des attaches orléanistes et qui pût être touché entre autres par Janin, les frères Goncourt furent acquittés, non sans un blâme pour avoir présenté « à l'esprit des lecteurs des images évidemment licencieuses ».

Xavier de Montépin, poursuivi pour son roman *Les Filles de plâtre*, n'échappa pas, en revanche, à une sévère condamnation de trois mois de prison et 500 francs d'amende, prononcée le 14 février 1856. L'année suivante devait rester célèbre pour les procès intentés contre *Madame Bovary* et *Les Fleurs du mal*, auxquels s'ajouta, les 24 et 25 septembre, *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue. Ce dernier étant décédé au cours de l'instruction, le livre n'en fut pas moins interdit et ceux qui l'avaient publié très sévèrement condamnés : Claude Maurice, baron de La Chastre, propriétaire du titre, à un an de prison et 6 000 francs d'amende, l'éditeur Chabot dit Fontenay à deux mois de prison et 2 000 francs d'amende, et la veuve Dondey-Dupré, imprimeur, à un mois de prison et 1 000 francs d'amende.

Les circonstances et le déroulement des procès de Flaubert et de

Baudelaire sont bien connus, même si des zones d'ombre subsistent[58]. On se bornera ici à en rappeler les principaux éléments.

Flaubert avait entrepris la publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, qui lui avait suggéré des coupes. De tendance républicaine, la *Revue de Paris* avait déjà reçu deux avertissements en 1856, elle risquait la suspension en cas de nouvelles poursuites, et ses rédacteurs préféraient qu'elle tombe dignement, pour des raisons politiques. Flaubert refusa presque toutes les corrections, excepté, en gros, ce qui touchait à la politique[59]. Il se résigna néanmoins à la suppression de la scène du fiacre dans le numéro du 1er décembre, à la demande de la revue dont le directeur en fonction, Louis Ulbach, qui craignait que les « *ballottements* » de la voiture ne fournissent le prétexte qui manquait[60]. Dans la livraison suivante, d'autres coupes furent imposées. Une note de Flaubert déclinait la responsabilité du texte ainsi amputé. Au gérant de la revue, Léon-Laurent Pichat, il écrivit :

> En supprimant le passage du fiacre, vous n'avez rien ôté de ce qui scandalise, et en supprimant, dans le sixième numéro, ce qu'on me demande, vous n'ôterez rien encore. Vous vous attaquez à des détails, c'est à l'ensemble qu'il faut s'en prendre. L'élément brutal est au fond et non à la surface. On ne blanchit pas les nègres et on ne change pas le *sang* d'un livre. On peut l'appauvrir, voilà tout. (*Corr* . II, p. 650.)

Les poursuites sont engagées dès le mois de décembre. Craignant une peine d'un an de prison et 1 000 francs d'amende, Flaubert mobilise « un réseau de relations puissant, unissant écrivains, journalistes, hauts fonctionnaires, grands bourgeois acquis à l'Empire (son frère Achille notamment), membres de la cour, et cela par-delà toutes les différences de goût et de style de vie », comme l'écrit Pierre Bourdieu[61], réseau qui révèle l'imbrication encore étroite du champ littéraire et du champ du pouvoir à cette époque – et qui lui valut sans doute l'acquittement. Dans les lettres où il sollicite l'appui de ses correspondants (Émile Augier, Edmond Pagnerre, son frère), il affirme n'être qu'un prétexte à l'interdiction de la revue : « C'est une affaire purement politique dans laquelle je me trouve engrené. Ce qui arrêtera, c'est de faire voir *les inconvénients politiques* », écrit-il à son frère Achille, c'est-à-dire « le risque qu'une condamnation n'indispose les Rouennais dans les futures élections ». Il prétend qu'on lui a fait en même temps des propositions au *Moniteur*, qui coïncident cependant trop avec sa « persécution, pour qu'il n'y ait pas là-dessous une intention, un plan » (*Corr*. II, p. 659 et 661). Sur le conseil de Me Senard, son avocat, il veut hâter l'impression du livre, mais elle est interdite. Il croit l'action éteinte quand il apprend qu'elle est renvoyée au tribunal de police correctionnelle. Se préparant psychologiquement, il dit préférer faire de la prison plutôt que de demander une grâce – « c'est là ce qui me déshonorerait ». Surtout, il

est plus déterminé que jamais à ne pas se laisser clore le « bec » et à poursuivre son travail « avec autant de conscience et d'indépendance » que par le passé : « Ah ! je leur en foutrai des romans ! et des *vrais* ! » (*Corr.* II, p. 667.)

Les dispositions à la révolte, qui se manifestaient jusque-là dans un anticonformisme bourgeois que seul trahissait publiquement le choix d'un style de vie retiré du monde, prennent ainsi corps dans cette confrontation avec la justice, laquelle, au lieu de les réprimer, les attise. Et c'est d'une humeur combative qu'il se rend le 31 janvier à la sixième chambre du tribunal de correctionnelle de la Seine, présidée ce jour-là par Dubarle, et où, devant une salle comble, il est accusé par le substitut de l'avocat impérial Ernest Pinard d'avoir outragé la morale publique et religieuse ainsi que les bonnes mœurs. Sourires du président, clins d'œil échangés par les lettrés[62], il en revient triomphant :

> La plaidoirie de M. Senard a été splendide. Il *a écrasé* le Ministère public, qui se tordait sur son siège et a déclaré qu'il ne répondrait pas. Nous l'avons accablé sous des citations de Bossuet et de Massillon, sous des passages graveleux de Montesquieu, etc. ! […] – C'était chouette et j'avais une fière balle. […]
> Nous leur avons foutu une fière littérature ! (*Corr.* II, p. 677.)

Il se trouve surtout honoré d'avoir été présenté par son défenseur « comme un grand homme » et son livre « comme un chef-d'œuvre ». Mais le dénouement heureux du procès le 7 février le laisse abattu : « Ce tapage fait autour de mon premier livre me semble tellement étranger à l'Art, qu'il me dégoûte et m'étourdit. » En outre, l'acquittement ne suffit pas à le laver de la souillure : « Je n'en reste pas moins à l'état d'auteur suspect. – Médiocre gloire ! » (*Corr.* II, p. 678-679.) On lui conseille la prudence, des corrections légères au roman en vue de sa publication en volume, afin de ménager le « bon goût ». Il se dit inquiet pour l'avenir : « Quoi écrire qui soit moins inoffensif que ce roman ? On s'est révolté d'une peinture impartiale. Que faire ? biaiser, blaguer ? non ! non ! mille fois non ! » (*Corr.* II, p. 680.)

Le conseil de prudence ne paraît pas exagéré, à en juger par les poursuites que le ministère engage au mois de juin contre *Les Fleurs du mal*. La saisie du volume est ordonnée le 16 juillet. Baudelaire tente, comme Flaubert, de faire éteindre l'action contre son livre en sollicitant l'intervention de ses relations, Gautier, Mérimée, Madame Sabatier. Il écrit au ministre d'État et de la Maison de l'empereur Achille Fould. Mais il ne dispose pas d'un réseau aussi large et influent que la famille de Flaubert. Prévenus d'avoir commis les délits d'offense à la morale publique et aux bonnes mœurs, et d'offense à la morale religieuse, le poète et son imprimeur De Broise comparaissent devant le tribunal correctionnel de la Seine, présidé par Mercier

Dupaty, le 20 août. Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur du livre et principal responsable, a fait défaut.

C'est encore le substitut Pinard qui représente le ministère public. À la différence de Jules Senard, avocat réputé, ancien président de l'Assemblée et ministre de l'Intérieur, le défenseur de Baudelaire, Me Gustave-Gaspard Chaix d'Est-Ange fils, est un tout jeune homme peu expérimenté (son père s'est probablement désisté, étant sur le point d'être nommé procureur impérial). Le poète a réuni à son intention un dossier strictement littéraire, composé de notes de son cru ainsi que d'un recueil de quatre *Articles justificatifs* rédigés par des pairs, Édouard Thierry, Frédéric Dulamon, Jules Barbey d'Aurevilly et Charles Asselineau ; il n'y fait pas état de ses titres de respectabilité, notamment celui de beau-fils du général Aupick, contrairement à Flaubert qui avait mis en avant la position sociale de sa famille. Baudelaire est condamné à 300 francs d'amende, Poulet-Malassis et De Broise à 100 francs chacun, pour offense à la morale et aux mœurs, l'accusation d'offense à la morale religieuse ayant été abandonnée par le substitut Pinard au cours du procès. Le jugement ordonne également la suppression de six poèmes du recueil. Alors que Flaubert considérait la demande de grâce comme déshonorante, Baudelaire ne fait pas appel et se résigne, par nécessité, à une demande de remise d'amende à l'impératrice. Elle fut ramenée à 50 francs en janvier 1858, après la nomination de Chaix d'Est-Ange père comme procureur général impérial.

Sens et conséquences d'un jugement

Comme sous la Restauration, le règne de l'ordre moral et surtout les inculpations dont ils sont l'objet contribuent à tisser un réseau de solidarité entre les écrivains : « Il n'est pas un homme de lettres dans Paris qui ne m'ait lu et qui ne me défende. Tous s'abritent derrière moi. Ils sentent que ma cause est la leur », écrit Flaubert à son frère à la veille de son procès (*Corr.* II, p. 670). Et à Champfleury : « Vous avez compris que ma cause était celle de la littérature contemporaine tout entière. Ce n'est pas mon roman qu'on attaque, mais tous les romans, et avec eux le droit d'en faire » (*Corr.* II, p. 678). Ces circonstances rapprochent et confortent en particulier les tenants de l'art pour l'art dans leur culte de l'art pur[63]. Baudelaire adresse son livre à Flaubert, qui le remercie en lui disant : « Ce qui me plaît avant tout dans votre volume, c'est que l'art y prédomine » (*Corr.* II, p. 745). Baudelaire rédige de son côté un article sur *Madame Bovary*. En 1862, au moment où il engage une candidature à l'Académie française, il écrit à Flaubert : « Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire,

ça voulait dire : Th. Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, c'est-à-dire *littérature pure* ? » (*Corr.* II, p. 225.) Et les Goncourt de noter dans leur journal : « Il est vraiment curieux que ce soient les quatre hommes les plus purs de tout métier et de tout industrialisme, les quatre plumes les plus vouées à l'art, qui aient été traduits sur les bancs de la police correctionnelle : Flaubert, Baudelaire et nous[64]. »

Cependant, leur sort est différent, reflétant leurs positions sociales plus que littéraires. Les Goncourt et Flaubert ont été acquittés. Flaubert fait figure de persécuté[65], ce qui achève d'asseoir sa réputation d'écrivain indépendant et désintéressé. Baudelaire, dont la position sociale est moins élevée et qui est allé plus loin dans la rupture avec les normes de la bourgeoisie, est condamné, son livre mutilé, il est privé de droits civiques, relégué au statut d'exclu. Comme l'écrit Pierre Bourdieu, « alors que Flaubert sort du procès de *Madame Bovary* grandi par le scandale, élevé au rang des plus grands écrivains du temps, Baudelaire connaîtra, après le procès des *Fleurs du mal*, le sort d'un homme "public", certes, mais stigmatisé, exclu de la bonne société et des salons que fréquente Flaubert et mis au ban de l'univers littéraire par la grande presse et les revues[66] ».

Et il faut attendre la deuxième édition des *Fleurs du mal*, en 1861, pour que son auteur s'impose dans les milieux littéraires, tout en restant ignoré du grand public. Sa candidature à l'Académie tient entre autres à ce sentiment d'exclusion : « Il m'est pénible de passer pour le Prince des Charognes », écrivait-il à Nadar en 1859 ; et, à Sainte-Beuve, en janvier 1862 : « J'étais très blessé (mais je n'en disais rien) de m'entendre depuis plusieurs années traiter de loup-garou, d'homme impossible et rébarbatif[67]. »

Baudelaire avait pourtant, tout comme Flaubert, affirmé avoir poursuivi, dans son œuvre, un but moral. On reviendra sur cette justification de circonstance, qui contredit non seulement la lecture subversive qu'en a faite l'avocat impérial Pinard, mais aussi l'esthétique même de l'art pour l'art. Certes, entre le « projet » ou l'« intention » purement artistique de l'auteur et le procès pour « offense à la morale et aux mœurs », il y a un écart qui ne peut être surmonté que si l'on se place non plus du côté du processus de la production mais du côté de la réception, comme l'a suggéré Hans Robert Jauss. Contre l'histoire littéraire positiviste et la théorie du reflet marxiste d'un côté, et contre l'herméneutique anhistorique de l'autre, Jauss prône une histoire littéraire antipositiviste, une approche de la réception fondée sur l'histoire des effets produits par les œuvres. Le concept-clé est celui d'« horizon d'attente », que Jauss emprunte à Karl Mannheim et à Karl Popper pour l'appliquer aux phénomènes littéraires. Le procès de *Madame Bovary* montre qu'une « forme esthétique nouvelle peut entraîner aussi des conséquences d'ordre

moral[68] ». Cette forme nouvelle est le principe de la narration impersonnelle qui, associée au procédé stylistique du discours indirect libre, entraîne une erreur d'interprétation de la part du ministère public, due à une confusion entre l'auteur et son personnage.

Dans le livre qu'il a consacré au procès[69], Dominick LaCapra refuse cependant d'y voir une simple erreur d'interprétation. Il souligne, au contraire, la dimension subversive du roman, qu'on ne peut subsumer dans l'art pour l'art et le formalisme, n'en déplaise à Sartre (qui l'induit du procédé de déréalisation du réel et de réalisation du rêve, personnifié par Emma Bovary). Comme l'a montré la critique depuis Barthes et le structuralisme, l'œuvre ne saurait, en effet, se réduire au « projet » de son auteur, à son « intention ». Accordant trop d'importance à la correspondance, Sartre en a fait en outre une lecture sélective. LaCapra souligne la dimension « carnavalesque » de *Madame Bovary*, selon un concept que Bakhtine a élaboré dans son analyse de l'œuvre de Rabelais[70] (un des auteurs favoris de Flaubert), et qui vient corroborer sa thèse selon laquelle le roman remet en cause les normes au nom desquelles il sera jugé. Ainsi, la lecture du substitut Pinard ne serait pas erronée sur le fond. Mais, comme il conteste la morale publique telle que l'incarne le ministère, le roman « lit » le procès, dont il invalide les bases.

Yvan Leclerc insiste quant à lui sur l'érotisme qui imprègne de part en part le roman malgré le travail d'autocensure que Flaubert s'est imposé. Plus nuancé quant à son caractère socialement subversif – « il ne s'agit plus pour lui d'être "penseur et démoralisateur" comme au temps de sa jeunesse, mais de faire une œuvre *littéraire* » –, il montre que Flaubert est disposé à faire les modifications que lui demande la rédaction de la *Revue de Paris* quand il s'agit d'enjeux politiques, alors qu'il est intraitable sur les autres points, ceux qui relèvent de la littérature. Leclerc relativise aussi, à juste titre, l'affirmation de Flaubert selon laquelle son procès était une affaire purement politique[71].

La thèse de LaCapra a été récemment contestée par Christine Haynes, qui avance que Flaubert, comme nombre d'auteurs de son temps, partageait la conception de la responsabilité de l'écrivain exposée par le ministère public[72]. Témoin son acceptation de l'interprétation de *Madame Bovary* comme un roman moral, développée par son avocat, et qu'il n'a pas démentie publiquement. Loin d'être subversif, Flaubert aurait révélé ici son conservatisme.

Que Flaubert n'ait pas, à la différence de Béranger ou de Courier, transformé son procès en arène politique (il est, rappelons-le, jugé par un tribunal de police correctionnelle et non par une cour d'assises) ne suffit pas, toutefois, à justifier cette affirmation, qui s'accorde mal avec nombre d'autres faits, en particulier la représentation grotesque

qu'il a de la justice et l'indignation qu'ont suscitée chez lui, dès son plus jeune âge, la censure et les procès faits aux écrivains. Il commente ainsi le projet de loi sur la censure qui fut voté le 9 septembre 1835 :

> Je vois avec indignation que la censure dramatique va être rétablie et la liberté de presse abolie ; oui cette loi passera, car les représentants du peuple ne sont autres qu'un tas immonde de vendus, leur vue c'est l'intérêt, leur penchant la bassesse, leur honneur est un orgueil stupide, leur âme un tas de boue mais un jour qui arrivera avec peu, le peuple recommencera la troisième révolution ; gare aux têtes de roi[s], gare aux ruisseaux de sang. Maintenant on retire à l'homme de lettres sa conscience, sa conscience d'artiste. (Lettre à Ernest Chevalier, 14 août 1835, *Corr.* I, p. 20-21.)

Et, en 1842, plaignant « ce malheureux » Théophile Gautier, qui est « accusé d'immoralité par M. Faure », il s'insurge : « […] on met en prison les écrivains et on paye les pamphlétaires » (lettre du 15 mars 1842, *Corr.* I, p. 97).

Contrairement à l'analyse de Haynes, nous montrerons ici que la conception flaubertienne de la responsabilité de l'écrivain diffère profondément de celle du ministère public, et que c'est précisément en cela qu'elle fonde une nouvelle éthique professionnelle. Comprendre le monde social sans le juger, dire la vérité dans sa nudité, dans sa crudité, de manière objective, à l'image du savant, voilà le but que se donne Flaubert, et qui est étroitement lié au projet de « l'art pour l'art » en ce qu'il s'agit d'écarter la morale – le meilleur moyen de la mettre à distance étant de la prendre pour objet. Or, c'est cette conception de la responsabilité de l'écrivain – incarnée dans la figure de l'artiste – qui apparaît hautement subversive, en ce qu'elle rejette la définition pénale de la responsabilité de l'auteur. Car tout l'art de Flaubert consiste à tromper les attentes quant au sujet de la voix narrative : changements de point de vue, discours indirect libre, descriptions incongrues, ironie, tous les procédés se liguent pour empêcher d'identifier un sujet auctorial, de répondre à la question « qui parle ? », comme le soulignait Barthes[73].

En rompant avec la convention qui veut que le texte soit la voix d'un auteur qui en assume la responsabilité, Flaubert libère le roman de ses fonctions sociales, comme le formule Jonathan Culler[74] : subordonnant la fonction communicative à la fonction esthétique, le roman devient une fin en soi, une finalité sans fin, ce qui lui confère une nouvelle autonomie, un statut artistique, mais crée des problèmes d'interprétation. Doit-on parler, avec Sartre, d'irresponsabilité à propos de ce refus ? Nous voudrions montrer au contraire qu'elle fonde une nouvelle définition de la responsabilité de l'écrivain qui, par-delà le potentiel plus ou moins subversif des œuvres particulières, contribue au processus d'autonomisation du champ littéraire par rapport au champ du pouvoir.

À ce titre, et malgré leur apparente soumission aux normes en vigueur, l'acquittement des inculpés dans ce procès marque une victoire dans la conquête de l'autonomie. Cette victoire est saluée par une partie de la critique. Sainte-Beuve loue la « sagesse des juges » dans un article qui lui valut d'être écarté du *Moniteur* : « L'ouvrage appartient désormais à l'art, seulement à l'art, il n'est justiciable que de la critique, et celle-ci peut user de toute son indépendance en en parlant[75]. » Dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857, Baudelaire, que le même tribunal a pourtant condamné, souligne à son tour ce triomphe du principe de l'autonomie artistique, qui l'absout aussi :

> Et mieux encore, disons […] d'après les considérations qui accompagnèrent le jugement, que si les magistrats avaient découvert quelque chose de vraiment reprochable dans le livre, ils l'auraient néanmoins amnistié, en faveur et en reconnaissance de la BEAUTÉ dont il est revêtu. […] En somme, on peut dire que cet arrêt, par sa haute tendance poétique, fut définitif ; que gain de cause a été donné à la Muse, et que tous les écrivains, tous ceux du moins dignes de ce nom, ont été acquittés dans la personne de M. Gustave Flaubert. (*OC* t. II, p. 77.)

Face aux contraintes économiques et politiques que l'État et les institutions culturelles imposent à la littérature, en cette période de professionnalisation du métier d'écrivain, les principaux représentants de la génération postromantique, Flaubert et Baudelaire, inventent une nouvelle déontologie, celle de « l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction de la norme spécifique de son art », pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu[76]. C'est, selon nous, cette déontologie, sur laquelle on reviendra plus en détail au chapitre 6, qui leur vaut d'être traduits en justice. Auparavant, arrêtons-nous sur la nature du scandale, ses causes avouées et cachées.

1. Karl Mannheim, *Le Problème des générations* , Paris, Nathan, 1990, p. 65 ; voir aussi p. 66-67.
2. G. Flaubert, lettre du 15 avril 1839, *Correspondance* , t. I, *op. cit.* , p. 41. (Désormais *Corr.*)
3. Sur l'embourgeoisement du théâtre et la hiérarchisation sociale des publics à cette époque, voir Christophe Charle, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1806-1914* , Paris, Albin Michel, 2008, p. 36-37.
4. Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique* , t. 2 [1840], Paris, Flammarion, « GF », 1981, 1re partie, ch. XIV.
5. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes* , 1er septembre 1839, p. 675-691 (p. 677 et 678 pour les citations).
6.

Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)* , Paris, Seuil, 2004, chap. 2.

7. Alfred Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , t. I, Paris, Lagny Frères, 1845, p. 45.

8. Voir Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920* , Paris, Fayard, 1988, et Pascal Durand et Anthony Glinoer, *Naissance de l'éditeur* , *op. cit* .

9. A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , t. I, *op. cit* ., p. 46.

10. Ce soupçon ne cessera, dès lors, de peser sur la critique, et sera au cœur de la tentative d'élaborer une déontologie au début du siècle suivant. Voir Marie Carbonnel, « "Profession : critique" ? Les défis de l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente », *Le Mouvement social* , n ° 214, janvier-mars 2006, p. 93-109.

11. La transcription d'un brouillon de cette « Pétition adressée à l'Assemblée législative par la Société des gens de lettres », en date du 28 mai 1851, a été publiée par Alain Vaillant en annexe à son article sur « Les sociétés d'auteurs et la censure au XIXe siècle », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique* , *op. cit.* , p. 113-118.

12. Voir *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848),* textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, Ellug, 1999. Nous nous appuyons sur cet ouvrage pour ce qui suit.

13. Lettre du 18 juin 1843, citée d'après L. Dumasy, *ibid.* , p. 83, n. 3.

14. Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique* , Paris, PENS, 1979, p. 30 ; Alain Vaillant, « Balzac et la crise de l'édition romanesque sous la monarchie de Juillet », in Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac. Œuvres complètes. Le moment de* La Comédie humaine, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 19-22 ; et « L'un et le multiple, essai de modélisation bibliométrique », in Alain Vaillant (dir.), *Mesure(s) du livre* , Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 187-190.

15. « Pétition adressée à l'Assemblée législative par la Société des gens de lettres », 28 mai 1851, in Alain Vaillant, « Les sociétés d'auteurs et la censure au XIXe siècle », in P. Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique* , *op. cit.* , p. 116 (annexe).

16. Cité in Paul Bourget, « Le roman à l'Académie », in *1635-1935. Trois siècles de l'Académie française* , par les quarante, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1935, p. 213.

17. Cité in A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , *op. cit.* , p. 8.

18. Voir Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac* , Paris, Tallandier, 2006, p. 176 *sq* . et 256-262.

19. Une division qui ne recoupe pas celle entre fiction et non-fiction, comme en témoigne la présence, dans les romans de Balzac et de Sue, de nombreuses digressions à visée documentaire et/ou pédagogique, de même que le recours à la fiction est courant dans les parties politiques du journal, ainsi que l'a montré Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle* , Paris, Seuil, 2007.

20. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 92

21.

Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. I, Paris, Hachette, 1883, p. 275.

22. Louis Blanc, « L'avenir littéraire », *Revue du progrès* , 15 février 1839, cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 79.

23. Cité in *Le Moniteur universel* , 11 mars 1842. Voir aussi, sur ce procès, *Le Constitutionnel* , 11 mars 1842 et le *Journal des débats* , 11 mars 1842.

24. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 201, 166, 180.

25. A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , t. I, *op. cit.* , p. 15.

26. Cité in O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 237.

27. *Ibid.* , p. 224-225.

28. *Ibid.* , p. 177.

29. Cité in O. Krakovitch, *ibid.* , p. 239.

30. *Ibid.* , p. 224.

31. Louis Jourdan, « Seconde circulaire sur la loi de presse », *Le Siècle* , 4 avril 1852.

32. C. Charle, *Le Siècle de la presse* , *op. cit.* , chap. 4.

33. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , p. 94 *sq* .

34. *Ibid.* , p. 103-104. Voir aussi O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 34 et 75 *sq* .

35. Cité in L. Dumasy, « Introduction », in *La Querelle du roman-feuilleton, op. cit.* , p. 9.

36. R. Chartier, « La génération romantique » (annexe), in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. 2, *op. cit.* , p. 784.

37. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , chap. 2 et tableau A7 en annexe.

38. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. I, *op. cit.* , p. 62 *sq*.

39. Charles de Mazade, « George Sand. Ses mémoires et son théâtre », *Revue des deux mondes* , 15 mai 1857, p. 363.

40. Bernard Weinberg, *French Realism : the Critical Reaction 1830-1870* , New York, Modern Language Association of America, 1937, chap. 4.

41. Flaubert, qui l'apprend au cours de son voyage en Orient, se demande : « Pourquoi la mort de Balzac m'a-t-elle *vivement affecté* ? Quand meurt un homme que l'on admire on est toujours triste. […] Oui, c'était un homme fort et qui avait crânement compris son temps. […] » (lettre du 14 novembre 1850, *Corr.* I, p. 710).

42. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. I, *op. cit.* , p. 316-317. Sur les lectures romantiques de Flaubert, voir Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845,* Paris, Armand Colin, 1962, chap. 2 et 4.

43. Ainsi qu'il le raconte à Louise Colet dans sa lettre du 19 juin 1852 (*Corr.* II, p. 111). On

évoque souvent la remarque « prophétique » de Søren Kierkegaard, qui constatait en 1843 qu'il manquait un don Quichotte féminin dans la littérature européenne. Flaubert relit le roman de Cervantès pendant qu'il écrit *Madame Bovary* .

44. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* , Paris, Minuit, 1979, p. 56 *sq.*

45. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* , texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, rééd. 2008, p. 58. (Désormais : *OC.*)

46. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 147.

47. Sur les propriétés sociales des réalistes, voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 111-112.

48. Voir notamment Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon* , Paris, Seuil, 2000, p. 20-21.

49. Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900* , Paris, Minuit, 1990, p. 35.

50. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 315-331.

51. Ils apparaissent dans la correspondance de Flaubert dès 1839 (*Corr* . I, p. 46). On les trouve sous la plume de Sainte-Beuve in *Panorama de la littérature française (portrait de causeries)* , Paris, LGF, « Le livre de poche », 2004, p. 1430 ; voir aussi p. 1434.

52. Sainte-Beuve, *Panorama…, op. cit.* , p. 1444.

53. Voir Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* , Paris, Seuil, 1975, rééd. « Points », 1977, et Norbert Elias, *La Solitude des mourants* [1982], trad. fr., Paris, Bourgois, 1987. Ce dernier met l'accent sur la privatisation et le refoulement de la mort hors de la vie publique.

54. Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 24.

55. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* , t. I, Paris, Laffont, 1989, p. 63-65.

56. *Ibid.* , p. 66.

57. *Ibid.* , p. 70.

58. Voir en particulier Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire* , Paris, Fayard, 2005, chap. 17 ; Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 129 *sq* .

59. Voir l'analyse détaillée qu'en fait Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 153 *sq.*

60. Louis Ulbach, « Souvenirs littéraires. Gustave Flaubert et M. Maxime du Camp », *Gil Blas* , 7 février 1884, et *Misères et grandeurs littéraires* , Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 6.

61. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 81.

62. Selon le témoignage de M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. II, *op. cit.* , p. 204-205.

63.

Voir A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , 1997.

64. E. et J. de Goncourt, *Journal* , *op. cit.* , p. 646.

65. C'est le terme qu'emploie Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* , *op. cit.* , t. II, p. 207.

66. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 99.

67. Charles Baudelaire, *Correspondance* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 573 et t. II, p. 219.

68. Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception* , *op. cit.* , p. 84.

69. Dominick LaCapra, « *Madame Bovary* » *on Trial* , Ithaca, Cornell University Press, 1982.

70. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], trad. fr., Paris, Gallimard, 1970.

71. Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 147 et 186 notamment.

72. Christine Haynes, « The politics of publishing during the Second Empire. The trial of *Madame Bovary* revisited », *French Politics, Culture and Society* , vol. 23, n° 2, 2005, p. 1-21.

73. Roland Barthes, *S/Z* , Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 146.

74. Jonathan Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty* , Ithaca (New York), Cornell University Press, 1974, p. 14-15.

75. Sainte-Beuve, in *Panorama…, op. cit.* , p. 1429.

76. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 115.

5

Anatomie d'un scandale

> Le reproche d'immoralité qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. Si vous êtes vrai dans vos peintures ; si, à force de travaux diurnes et nocturnes, vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot immoral à la face. Quand on veut tuer quelqu'un, on le taxe d'immoralité. Cette manœuvre, familière aux partis, est la honte de tous ceux qui l'emploient.
>
> Honoré de Balzac,
> préface à *La Comédie humaine*

Les procès intentés à Flaubert et à Baudelaire pour des œuvres entrées depuis au patrimoine des chefs-d'œuvre universels ne laissent pas d'étonner, rétrospectivement. Relativiser, historiquement, la morale et les mœurs ne suffit pas à en percer le mystère. Certes, le désir féminin, l'adultère, le suicide, thèmes largement exploités par le romantisme, sont proscrits en cette période de retour à l'ordre moral. Mais si ces procès nous fascinent à ce jour, s'ils sont joints en appendice de ces classiques de la modernité, au point d'en être indissociables, c'est moins pour le reproche adressé aux auteurs d'avoir tourné en dérision l'institution du mariage ou peint le vice de façon poétique que par ce qu'ils révèlent du potentiel subversif de l'innovation artistique.

Le scandale que provoque l'attentat contre les cadres de la perception et les normes de la représentation a ici un caractère inaugural. Car ce sont les principes de l'autonomie de l'art tels que les ont littéralement mis en *œuvre* Flaubert et Baudelaire qui outragent la morale publique. Or, il faut y insister, ces principes prennent tout leur sens dans la rupture avec les conventions littéraires de leur époque bien plus que dans la transgression des normes sociales, même si la simple séparation des domaines de l'art et de la morale est en soi attentatoire à cette dernière. Et en premier lieu contre une littérature qui flatte un public élargi, féminin notamment. D'où la situation paradoxale dans laquelle ils se retrouvent lorsqu'ils sont jugés précisément au nom de ce public qu'ils abhorrent. C'est d'ailleurs, par-delà le capital relationnel qu'il a su mobiliser, la thématisation, dans son roman, des effets de la littérature sur ces nouvelles lectrices,

personnifiées par Emma Bovary, qui a sans doute valu à Flaubert son acquittement. Dans ce chapitre, on procédera, selon la grille adoptée, à une anatomie du scandale dans ses dimensions éthiques (le contenu), esthétiques (la forme, le style, le langage), sociales (les publics) et psychosociologiques (les effets supposés).

Les deux piliers de l'ordre social : la famille et la propriété

L'accession de la bourgeoisie au pouvoir, avec la révolution de Juillet, a fait de la famille et de la propriété les deux principaux piliers de l'ordre social, à côté de la religion. L'atteinte à ces principes relève du sacrilège, elle est sévèrement réprimée. D'autant que la propriété est devenue un enjeu de lutte sociale dans les années 1840, qui ont vu fleurir les théories socialistes, celles de Proudhon ou de Louis Blanc en France, de Marx et Engels en Allemagne. Elles ont vu aussi se multiplier les poursuites et saisies pour attaque au principe de propriété, incitation des citoyens à la haine et au mépris, et apologie de faits qualifiés de crimes par la loi pénale.

Le 22 mars 1844, l'écrivain communiste Alexandre-Théodore Dezamy fut ainsi jugé pour avoir publié à Paris un *Almanach de l'organisation sociale*. Cet ancien maître d'école devenu journaliste militant et penseur matérialiste, d'abord dans le sillage de Cabet, dont il fut le secrétaire, puis dans la mouvance des communistes de tradition jacobine se réclamant de Babeuf, était inculpé d'outrage à la morale publique et religieuse, d'attaque contre la propriété et le respect dû aux lois, et de provocation à la haine entre diverses classes de la société, délits formulés dans les articles intitulés : 1. Appel aux travailleurs ; 2. La définition des mots prolétaires et bourgeois ; 3. La situation égalitaire ; 4. Lois fondamentales ; 5. Lois de l'Union des sexes ; 6. Quelques vérités primordiales, et 7. Question du mariage. La destruction de l'écrit fut ordonnée par un arrêt de la cour d'assises de la Seine, et l'auteur condamné à quatre mois de prison et 200 francs d'amende[1].

Mais la répression visait principalement les essais. Se montrant relativement libérale pour la presse à laquelle elle devait son accession au pouvoir, sauf sur le plan strictement politique, la monarchie de Juillet ne poursuivit que de rares œuvres de fiction. Ce fut le cas, on l'a vu, du *Nom de famille* d'Auguste Luchet qui, mêlant fiction et réalité, attentait au deuxième pilier de l'ordre social, la famille.

Les poursuites contre des œuvres d'imagination se multiplièrent en revanche sous le Second Empire, culminant en 1857 avec les trois procès de *Madame Bovary*, *Les Fleurs du mal* et *Les Mystères du peuple*. Commençons par cette dernière, qui fut la plus sévèrement punie. Les

œuvres présentant des scènes de révoltes et de révolutions, de complots et d'émeutes étaient en effet passibles des peines les plus graves. L'arsenal répressif se durcit encore après le soulèvement de 1848. La censure théâtrale du Second Empire fut impitoyable pour les pièces de ce type[2]. Au tribunal, *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue furent l'objet de la plus lourde condamnation prononcée contre une œuvre de fiction pour avoir évoqué les événements de 1848 avec trop de sympathie.

Le ministère public était représenté, comme dans les procès de Flaubert et de Baudelaire, par Ernest Pinard. Sue, qui était décédé pendant l'instruction, fut accusé de n'avoir écrit cet ouvrage, entrepris en 1849, « qu'en haine des institutions et du gouvernement de son pays, que dans un but évident de démoralisation », car on y trouvait à chaque page « la négation ou le renversement de tous les principes sur lesquels reposent la religion, la morale et la société ». Le jugement lui reprochait de représenter la France comme ayant été partagée de tout temps entre la race franque, conquérante et oppressive, et la race gauloise, conquise et opprimée, opposition qui se retrouvait dans la division entre la classe des prolétaires, héritiers des Gaulois, et celle des « tyrans couronnés », héritiers des Francs ; par cette représentation, il excitait les premiers à faire aux seconds une « guerre d'extermination ».

Les chefs d'accusation retenus dans le jugement étaient très lourds : à l'excitation à la guerre civile s'ajoutaient l'« appel à l'insurrection » dans les légendes en tête de chaque volume, l'« apologie directe et justification du massacre de septembre, du pillage, de l'incendie, du viol, du régicide », la légitimation des « représailles que les prolétaires sont en droit d'exercer contre les souverains, la noblesse, les riches, le clergé, les puissants », l'excitation à « arborer le drapeau rouge », la représentation de « la propriété comme une usurpation », l'excitation à « la haine et au mépris du gouvernement établi par la Constitution » en appelant à la formation d'une République universelle, l'éloge des sociétés secrètes, la description des insurgés comme des « honnêtes gens qui ne se battent que pour ne pas mourir de faim, pour sauver leurs filles de la prostitution ».

Ces chefs d'accusation relevaient de plusieurs délits à la fois : 1. l'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ; 2. l'outrage à la religion catholique ; 3. l'excitation à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres ; 4. l'apologie des faits qualifiés de crimes ou de délits par la loi pénale ; 5. les attaques contre le principe de la propriété, et 6. l'excitation à la haine et au mépris du gouvernement établi par la Constitution[3]. Comme on l'a vu au chapitre précédent, l'ouvrage fut interdit et les responsables de la

publication sévèrement punis. L'affaire donnait raison au ministère public après son échec à obtenir la condamnation de Flaubert.

C'est au nom des articles 1 et 8 de la loi du 17 mai 1819, et 59 et 60 du Code pénal que Léon-Laurent Pichat, gérant de la *Revue de Paris*, Auguste-Alexis Pillet, imprimeur du recueil périodique, et Gustave Flaubert, homme de lettres, sont poursuivis par le ministère public, le premier, Pichat, comme auteur du délit d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs, les deux autres, comme ses complices. Pinard a affirmé, dans son journal, que s'il trouvait la poursuite inopportune, elle lui paraissait « fondée en droit strict », c'est pourquoi il accepta de la mener[4]. Était-ce bien le cas ? Quoi qu'il en soit, cela se révéla plus difficile à démontrer. Rappelons les attendus de la prévention.

Selon le réquisitoire de l'avocat général, la morale publique se trouve offensée par les tableaux « lascifs », la morale religieuse par les « images voluptueuses mêlées aux choses sacrées[5] ». Avant de citer les quatre tableaux incriminés, il tient à s'arrêter sur quelques scènes. En premier lieu, celle où, petite fille, Emma allait se confesser et s'inventait de petits péchés pour y rester plus longtemps, « en se rappelant ces comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel, qui lui faisaient éprouver comme un frisson de volupté », et qui illustre aux yeux de l'avocat impérial la « peinture lascive » (*O* I, p. 619). La deuxième scène est celle de la valse au château de Vaubeyssard : « Je sais bien qu'on valse un peu de cette manière, mais cela n'en est pas plus moral », s'indigne Pinard, qui blâme au passage Flaubert d'avoir érigé en certitude l'aventure supposée du duc de Laverdière avec Marie-Antoinette (« Les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste ; il avait vécu à la cour et couché dans le lit des reines ! ») (*O* I, p. 620). Cette allusion vise à donner un tour plus politique au procès, Pinard laissant entendre que ce choix n'est pas un pur hasard.

Viennent ensuite les quatre tableaux : l'aventure avec Rodolphe, la transition religieuse, la liaison avec Léon, la mort. Dans la description de la « chute » d'Emma comme dans celle de sa relation avec Léon, l'avocat impérial voit une justification, une « glorification de l'adultère » « bien plus dangereu[ses], bien plus immoral[es] que la chute elle-même » (*O* I, p. 623). L'argument est destiné à prouver les intentions nocives de l'auteur, qui, en décrivant poétiquement l'acte répréhensible, le justifie : « Ce que l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère [il s'agit de la beauté d'Emma après la rencontre], et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! » (*O* I, p. 624.) À l'appui de sa

démonstration, il cite l'expression « avant les souillures du mariage et les désillusions de l'adultère », qui inverse les termes que la morale était en droit d'attendre, à savoir les « désillusions du mariage et les souillures de l'adultère » (*O* I, p. 625). Et il ne manque pas, bien sûr, d'évoquer la scène du fiacre censurée par la *Revue de Paris*.

La transition religieuse et la mort d'Emma offensent la morale religieuse par le mélange des images voluptueuses et des choses sacrées. L'analogie entre la dévotion d'Emma et sa ferveur amoureuse, l'introduction des paroles de l'adultère dans le « sanctuaire de la divinité » apparaissent à l'avocat impérial comme des sacrilèges :

> Dans quelle langue prie-t-on Dieu avec les paroles adressées à l'amant dans les épanchements de l'adultère ? Sans doute on parlera de la couleur locale, et on s'excusera en disant qu'une femme vaporeuse, romanesque, ne fait pas, même en religion, les choses comme tout le monde. Il n'y a pas de couleur locale qui excuse ce mélange ! Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain, nulle femme, même dans d'autres régions, même sous le ciel d'Espagne ou d'Italie, ne murmure à Dieu les caresses adultères qu'elle donnait à l'amant. (*O* I, p. 625.)

La scène de la mort, qui introduit le registre voluptueux dans la cérémonie de l'extrême-onction, laisse en outre planer le doute sur la croyance religieuse de l'auteur : Pinard voit dans la description de l'instant qui suit la mort de Madame Bovary un signe de scepticisme.

Le défenseur de Flaubert, Me Senard, développe une plaidoirie de connivence. Il répond à la première accusation en démontrant au contraire la haute moralité du roman de son client. Il présente à cet effet *Madame Bovary* comme un roman à visée morale, un roman à thèse comme on l'eût appelé quelques décennies plus tard[6]. L'auteur a voulu peindre « une éducation donnée à une femme au-dessus de la condition dans laquelle elle est née, comme il arrive, il faut bien le dire, trop souvent chez nous ». Mariée selon sa condition de naissance – et non selon ses ambitions – à un officier de santé de province, au lieu de s'accommoder des devoirs de sa position, elle se trouve préoccupée par « mille aspirations étrangères puisées dans une éducation trop élevée pour elle » (*O* I, p. 637). En réplique à l'accusation d'offense à la morale religieuse, Me Senard renvoie à l'imagerie religieuse populaire et au mysticisme incarné par *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand, qui ont rendu courante l'association entre religion et sensualisme. Niant l'accusation de scepticisme, il montre que la scène de la mort est au contraire un hommage à la morale publique, la chanson de l'aveugle qui provoque le rire atroce de la mourante n'étant qu'une référence à Shakespeare et à Goethe.

L'argument de Me Senard semble avoir convaincu le tribunal, qui acquitte les inculpés, à moins que le jugement n'ait été révisé en dernière minute à la suite des interventions auprès du pouvoir, selon la version des faits racontée par Flaubert à son éditeur Maurice

Dreyfous, laquelle n'a pu être vérifiée à ce jour[7]. Il paraît en effet avoir été rédigé pour une condamnation, qu'il présente comme fondée, et qui se résume à un blâme : certains passages comportent des expressions, des images ou des tableaux « que le bon goût réprouve et qui sont de nature à porter atteinte à de légitimes et honorables susceptibilités » ; ce jugement vaut pour d'autres passages, non définis par l'ordonnance de renvoi, lesquels « au premier abord, semblent présenter l'exposition de théories qui ne seraient pas moins contraires aux bonnes mœurs, aux institutions, qui sont la base de la société, qu'au respect dû aux cérémonies les plus augustes du culte » (*O* I, p. 682). Dans son journal, qui vaut plus pour la tentative d'autojustification que comme source (il intervertit notamment l'ordre des procès de Flaubert et de Baudelaire), Pinard prétend avoir conseillé au ministère de ne pas faire appel : le jugement blâmant les passages incriminés « avait signalé la voie nouvelle où s'engageait le roman. Le devoir était rempli : il fallait se garder d'un acquittement plus retentissant[8] ». Comme l'écrit Louis Ulbach, ce jugement pouvait passer « pour la sentence d'une académie, chargée de décerner des prix de moralité[9] ».

C'est donc parce qu'il met en cause les fondements de l'ordre social et heurte la respectabilité bourgeoise que l'ouvrage mérite le blâme. Mais, loin d'avoir eu l'intention de nuire, l'auteur a affirmé avoir poursuivi un « but éminemment moral », à savoir « d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre » :

> […] il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans sa maison l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol. (*OC* I, p. 682.)

Ne mettant pas en doute cette interprétation, le tribunal juge, en définitive, que c'est du seul point de vue de la forme et non du fond que l'ouvrage est condamnable.

On discutera plus loin cette interprétation univoque du roman, qui partage encore les commentateurs. *Madame Bovary* aurait-il pu être proposé pour le concours de l'Académie des sciences morales et politiques, comme l'a suggéré Harry Levin après Me Senard, ou l'adultère y est-il l'expression d'un anticonformisme idéaliste, d'une rébellion romantique contre les normes bourgeoises, comme le voulait, à la suite de Baudelaire, Victor Brombert[10] ? Parmi les tenants de la deuxième thèse, LaCapra considère les poursuites comme un « procès idéologique » : selon lui, le procès tente de juger comme une simple déviance des mœurs ce qui constitue en réalité un crime

idéologique et politique interrogeant les valeurs mêmes au nom desquelles ce roman est mis en accusation, du fait que *Madame Bovary* remet en cause la morale familiale dominante et les normes bourgeoises du mariage. Ce caractère subversif, LaCapra le situe à deux niveaux : au plan de la construction du récit, qui établit une symétrie entre le mariage et l'adultère ; au plan formel, il tient à l'indécidabilité du sujet narratif.

Cette interprétation séduisante ne permet cependant pas de comprendre pourquoi les inculpés ont été acquittés. En outre, l'analyse du premier niveau n'est pas très convaincante, car ni le thème de l'adultère ni l'équation avec le mariage ne sont nouveaux. Les problèmes de couple, de mésalliance, de mariage d'amour ou de raison, et d'adultère dominent la scène parisienne de l'époque[11]. Ils sont la contrepartie de l'érotisation des relations conjugales, qui marque leur autonomisation à partir de la fin du XVIIIe siècle, et de l'avènement de la famille bourgeoise, dont l'honorabilité se fonde sur une stricte gestion du patrimoine et de la reproduction. Aussi l'adultère féminin, qui constituait en France un délit, était-il beaucoup plus sévèrement puni que l'infidélité du mari, de trois mois à deux ans de prison selon l'article 337 du Code pénal, la peine maximale étant souvent prononcée jusqu'en 1870[12].

Le thème de l'adultère avait nourri la littérature et le théâtre romantiques. Dans sa *Physiologie du mariage*, publiée en 1829, et réédité six fois jusqu'en 1950, Balzac donnait des conseils au mari pour s'assurer la fidélité de sa femme. Menaçant la reproduction de la famille bourgeoise en soulevant la question de la paternité (près de 40 % des naissances à l'époque étaient illégitimes) et de la transmission de l'héritage, l'adultère était un des motifs les plus fréquents de censure pour offense aux bonnes mœurs sous la monarchie de Juillet, qui incitait les auteurs à la défense et illustration du mariage[13].

Sur la scène, on l'a vu au chapitre précédent, la censure morale se durcit après l'adoption de la nouvelle loi sur la police des théâtres en 1850. En 1851, le premier rapport des censeurs sur *André del Sarto* d'Alfred de Musset, publiée en 1833, proposa l'interdiction d'une pièce où l'on voit « l'amour exalté jusqu'à couvrir d'une sorte de justification la trahison, l'adultère et le meurtre, […] un mari s'empoisonnant pour affranchir du remords une femme coupable et un ami parjure[14] ». La pièce fut finalement autorisée dans une version édulcorée.

La tendance moralisatrice trouvait un relais auprès de l'école du « bon sens » qui, depuis une décennie, s'efforçait de réhabiliter sur la scène la figure du mari bafouée par le romantisme et de flétrir celle de la courtisane, laquelle menaçait la famille bourgeoise et son patrimoine[15]. Alexandre Dumas fils lui-même, qui l'avait idéalisée

dans *La Dame aux camélias* (l'adaptation du roman, publié en 1848, fut jouée sur scène en 1852), renonça au romantisme de sa jeunesse, au profit des valeurs bourgeoises du mariage et de la légalité ainsi que d'une conception moralisatrice du théâtre.

Lorsque Jules de Goncourt apprend les poursuites contre *Madame Bovary*, il écrit à Flaubert que l'intention est d'assurer la mort du romantisme, qui est devenu un crime contre l'État. En fait, c'est le réalisme et non le romantisme qui fut placé sur le banc des accusés. Et ne pourrait-on voir dans *Madame Bovary*, à rebours de la lecture ultraromantique qu'en a faite Baudelaire, un écho, tout parodique fût-il, de la thèse antiromantique selon laquelle une femme est toujours mieux aimée par son mari que par son amant – thèse dont Émile Augier avait donné une célèbre illustration dans *Gabrielle*, qui condamnait la passion moins au nom de la morale ou du devoir qu'à celui de l'intérêt ? « Adore sa femme et des trois hommes qui couchent avec elle, est certainement celui qui l'aime le plus », note Flaubert dans ses scénarios[16]. Cependant, le roman distingue clairement amour et sexualité, traitant celle-ci sous l'angle de l'observation médicale plutôt que dans sa forme idéalisée. C'est en cela qu'il s'inscrit dans le courant réaliste, se faisant l'écho de la préoccupation médicale croissante, à partir des années 1850, pour la sexualité conjugale[17]. Justin, l'assistant pharmacien, lit ainsi le classique *Tableau de l'amour conjugal* de Nicolas Venette, dont la première publication remonte à 1687, et dont une réédition avait paru en 1847. Cette référence ironique à un livre qualifié d'« infâme » par Homais (*O* I, p. 519), qui lui reconnaît cependant quelque intérêt scientifique, suggère que Charles Bovary eût mieux fait d'employer sa maigre science médicale à s'intéresser à l'aspect physiologique des relations entre époux. Les symptômes dont souffre Emma ressemblent en effet à ceux qu'on désigne alors sous le terme d'hystérie, encore largement considérée dans la première moitié du XIXe siècle – notamment par Philippe Pinel, qui fait référence en la matière – comme une maladie nerveuse d'origine utérine, une « névrose génitale » causée par l'absence de relations sexuelles[18]. Flaubert montre que le mariage, recommandé par les spécialistes comme le meilleur traitement, n'est pas toujours suffisant…

Les vers de Tahureau qui ont donné lieu à la poursuite contre les Goncourt ont une chose en commun avec la plupart des passages incriminés des *Filles de plâtre* et de *Madame Bovary*, ainsi qu'avec les poèmes censurés de Baudelaire : tous évoquent le désir et le plaisir féminins, hors de la fonction reproductrice. C'est la Vénus de Tahureau « croisant ses beaux membres nus/Sur son Adonis, qu'elle baise,/Et lui pressant le doux flanc,/Son cou douillettement blanc/ Mordille de trop grand aise ». Ce sont les prostituées décrites par

Montépin, Jeanne, nue, « incendiée de feux lubriques », ou celle qui dit : « Qu'est-ce que ça fait, on n'a pas besoin d'aimer ses amans[19]. » C'est Emma Bovary contemplant le reflet de son visage illuminé par la jouissance ou délaçant son corset avec l'impatience du désir inassouvi, impatience qu'aujourd'hui encore on prête plus volontiers aux hommes qu'aux femmes. C'est encore la femme nue de Baudelaire qui « essayait des poses » devant son amant, la « chair joyeuse » de « celle qui est trop gaie », et c'est surtout la « stérile volupté » des filles de Lesbos – « L'âpre stérilité de votre jouissance », dit le poète[20].

Au fond, ce qu'on reproche à Flaubert comme à Baudelaire, c'est la description du désir et du plaisir féminins, qui constituent une menace pour l'ordre social patriarcal. La conception catholique, qui imprègne encore fortement la morale publique, n'y voit que péché et cause de déchéance morale. Si la médecine de l'époque commence à réclamer qu'on lui fasse sa part dans la relation conjugale, ce à quoi le roman de Flaubert fait écho, ils doivent être modérés et subordonnés à la réalisation de la mission reproductrice de la femme, sans quoi ils deviennent vice et signe de perversion (la nymphomanie, étudiée par Pinel).

En 1859, deux ans après les procès, parut un ouvrage intitulé *Les Chantres de l'adultère*. L'auteur, Monpont, y analysait cinq œuvres dans lesquelles il voyait un plaidoyer pour l'infidélité : *Indiana* de George Sand, *Antony* d'Alexandre Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *Fanny* d'Ernest Feydeau, et *Les Lionnes pauvres* d'Émile Augier. Aux deux premiers, qui appartenaient à la génération précédente, il reprochait d'avoir développé la thèse romantique que la passion justifie tout et qu'on peut lui sacrifier les lois, les devoirs, l'honneur, la famille, la patrie. Avec la nouvelle génération, Flaubert en particulier, on tombait dans le réalisme le plus vulgaire, selon Monpont. Et de fustiger le sensualisme et l'immoralisme de *Madame Bovary*, dont l'héroïne, sorte d'Indiana de second ordre, se complaît dans l'adultère :

> Il est d'un mauvais exemple, il est toujours dangereux de rendre l'inconduite d'une femme intéressante, quelque mobile qu'ait cette inconduite, quelque punition qu'elle puisse attirer à celle qui la mène. Les scènes que M. Gustave Flaubert nous trace avec tant de vérité et de *complaisance* , la coupe pleine d'ivresses criminelles que, comme un démon tentateur, il approche souvent de nos lèvres, toutes ces choses impures, immorales, resteront plus profondément gravées dans l'imagination des femmes que l'horrible mort de son héroïne[21].

L'académicien Émile Augier s'était lui aussi rendu coupable d'immoralité en développant le thème de la « prostitution dans l'adultère ». Une jeune et jolie femme a épousé un vieux clerc de notaire qui se tue à la tâche pour satisfaire ses besoins, mais ses revenus ne lui suffisant pas, elle prend un amant qui l'entretient jusqu'à ce que le mari découvre l'affaire et la chasse. La pièce ayant

été censurée parce que la femme n'était pas châtiée de sa perversité – elle aurait dû contracter la petite vérole entre le quatrième et le cinquième acte, selon les censeurs –, Augier répondit dans sa préface que la moralité d'une œuvre résidait dans l'identification des causes et des résultats de la « maladie ». Quel « remède » voyait-il cependant à une telle « maladie » ? s'inquiétait Monpont, qui se rangeait à l'avis des censeurs.

Mais le plus perfidement immoral était selon lui *Fanny* de Feydeau. Paru à peu près à la même époque que *Madame Bovary*, il en était très proche par son thème, l'adultère, comme par son traitement. À l'image de Flaubert, Feydeau tournait en dérision le genre romantique en situant l'action dans le milieu de la bourgeoisie provinciale. Là aussi, l'attente du public était trompée par le renversement des rôles entre le mari et l'amant, lequel devient jaloux du premier. Par-delà l'outrage à l'amour, qui y était réduit au rang d'une simple convoitise, l'adultère était présenté non pas comme une passion mais comme un simple caprice à la portée de toutes les femmes, qui ne doit pas détourner des intérêts sociaux liés au mariage et reste sans conséquence pour leur honneur et leur considération s'il est bien dissimulé. Significativement, Monpont reprochait à Feydeau d'avoir substitué le calcul et la raison au sentiment d'amour qui doit régir les relations matrimoniales.

Pour Alfred Nettement, « nul livre ne permet de mesurer d'une manière plus exacte la décadence de la morale publique dans la société française » que ce roman[22]. Il le classait dans la même école du sensualisme réaliste que *Madame Bovary*, imputant leur succès à leur immoralité. Avec treize éditions en un an, celui de *Fanny* reléguait toutefois dans l'ombre *Madame Bovary*. Or une des différences, le style mis à part, tient au procédé narratif, Feydeau ayant adopté le genre et le ton de la confession, contrairement au narrateur impersonnel de Flaubert. Plus que l'équation entre le mariage et l'adultère, le scandale suscité par *Madame Bovary* est donc à rechercher, comme le suggère Jauss, du côté de la forme, en particulier de la nouveauté du procédé narratif, qu'on examinera dans la section suivante.

Baudelaire, Poulet-Malassis et l'imprimeur De Broise étaient également accusés d'avoir offensé la morale publique et religieuse. Cependant, Pinard abandonna au cours de son réquisitoire la seconde accusation pour se focaliser sur la première : l'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. Ayant tiré les leçons du procès de Flaubert, il para d'avance l'objection selon laquelle le châtiment absout la peinture du mal : « De bonne foi, croyez-vous qu'on puisse tout dire, tout peindre, tout mettre à nu, pourvu qu'on parle ensuite du dégoût né de la débauche et qu'on décrive les maladies qui la

punissent ? » (*OC* I, p. 1207.) Six poèmes étaient incriminés : « Les bijoux », « Le léthé », « À celle qui est trop gaie », « Lesbos », « Femmes damnées », « Les métamorphoses du vampire ».

Comme Me Senard, Me Chaix d'Est-Ange, le défenseur de Baudelaire, tenta, mais avec moins de bonheur, une plaidoirie de connivence qui s'appuyait sur le dossier d'articles et d'arguments constitué par son client. Il reprit celui qu'avait développé Frédéric Dulamon dans son article sur le recueil, et selon lequel « l'affirmation du mal n'en est pas la criminelle approbation » (*Le Présent*, 23 juillet 1857 ; in *OC* I, p. 1189). Un autre article joint au dossier, celui d'Augustin Thierry, paru dans *Le Moniteur universel* du 14 juillet, insistait sur la tristesse qui imprégnait l'ensemble. Baudelaire peignait le mal pour le « flétrir » et le vice pour « en inspirer une haine plus profonde », expliquait son avocat. Comme l'avocat de Flaubert, il montrait que le châtiment était associé au plaisir. Sur le fond, si l'on supprimait la rime et transformait le recueil en prose, l'œuvre était celle d'un moraliste : « Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches. » Ce procédé, « vieux comme le monde », « tous les grands écrivains, tous les poètes, tous les prosateurs, tous les moralistes l'[avaient] employé, tous les orateurs profanes et tous les orateurs sacrés s'en [étaient] servis » (*OC* I, p. 1211-1212). Comme Senard au procès de Flaubert, il multiplia les références savantes à Dante, Molière, Balzac, La Fontaine, Voltaire, Rousseau, Beaumarchais, Montesquieu, Sand. De longues citations de Lamartine, Musset, Béranger et Gautier entendaient montrer qu'une plus grande licence avait été tolérée dans leur cas pour ce qui touche à la description de la nudité et de la sexualité. À leur côté, Baudelaire paraissait d'une grande sobriété. Et l'avocat mettait le tribunal en garde de ne pas, sous prétexte d'avertissement, se montrer injuste en jugeant selon deux poids et deux mesures.

Mais sa stratégie de connivence s'arrêtait à l'interprétation de la loi. Cette loi, expliqua-t-il, n'était pas d'intolérance. Chaix d'Est-Ange rappela que le terme « atteinte », dont le sens était trop étendu, avait été remplacé lors des débats parlementaires par celui d'« outrage ». La loi, en effet, n'avait pas pour objet « d'armer contre tous les auteurs tous les mécontentements possibles d'un rigoureux casuiste, toutes les susceptibilités d'un esprit trop facile à effaroucher ». Il ne suffisait pas de trouver dans une œuvre des passages « que réprouve la rigueur d'une sévérité ombrageuse et d'une pruderie trop facilement inquiétée » pour la condamner. Seuls le « cynisme grossier », la « brutalité calculée et volontairement dangereuse » justifiaient des poursuites. Il fallait que « la licence ait été violemment exagérée, et qu'elle ait pris le caractère *d'un outrage* » (*OC* I, p. 1214). Pourtant, aux yeux du ministère public, il y avait bien outrage, qui tenait,

comme dans le cas de Flaubert, en grande partie à la « manière[23] ».

Scandale du réalisme et réalité du scandale

Le processus d'autonomisation du champ littéraire par rapport à la demande extérieure se traduit, on l'a dit, par l'attention accrue portée à la forme et au style. Elle se manifeste à travers des principes et des techniques tels que l'intégrité de l'œuvre, le réalisme, l'esthétisation, la distanciation, qui ont des portées différentes dans les genres poétique et romanesque. Or, ce sont précisément ces principes que l'on reproche à Flaubert et à Baudelaire lors de leurs procès. Le défenseur de Baudelaire allégua que, le juge n'étant pas un critique littéraire, il n'avait pas à se prononcer sur les questions de forme et ne devait juger que sur le fond et sur les intentions – façon d'affirmer l'autonomie relative de la littérature. L'argument fut repris par Pinard lui-même dans son réquisitoire. Il allait être fréquemment invoqué dans les procès littéraires sous la Troisième République. Pourtant, plus que sur la prétendue lascivité des scènes, c'est bien sur les procédés formels que se focalisèrent les débats.

Comme leurs prédécesseurs sous la Restauration, les écrivains poursuivis contestent tout d'abord la propension de l'accusation à incriminer des passages hors de leur contexte. L'œuvre forme un tout qui est plus que la somme de ses parties et qui donne à celles-ci leur sens, elle est l'unité sémantique de référence. L'importance qu'ils accordent à la forme conduit les tenants de l'art pour l'art à réaffirmer ce principe avec d'autant plus de force. Flaubert clame dans la préface à *Madame Bovary* : « On m'accuse avec des phrases prises çà et là dans mon livre ; je ne puis me défendre qu'avec mon livre » (*O* I, p. 647).

Si le principe n'est pas nouveau, il est plus caractéristique des genres nobles, la poésie, le théâtre, assujettis à de strictes règles de composition, que du roman, où il est mis à mal dans la pratique par le roman populaire, dont les épisodes, publiés en feuilleton, paraissent se démultiplier de manière aléatoire, au gré de la demande et de la rémunération à la ligne. Sans doute Flaubert, dont le roman a paru en feuilleton, éprouve-t-il le besoin de se démarquer de ces pratiques qui obéissent à des nécessités tout extérieures à la création artistique, quand lui n'a eu de cesse de se libérer des contraintes extralittéraires (au point d'envisager de ne rien publier) pour se soumettre aux seules règles de son art.

La légitimité de ce principe semble du reste, sinon admise, du moins reconnue par l'accusation, puisque l'avocat impérial Pinard se sent obligé de prévenir l'objection au début de son réquisitoire : établissant la différence entre un article et un roman, il se demande

comment présenter les extraits incriminés sans fausser le texte dans son entier (*O* I, p. 615). Sur cette question, Sainte-Beuve adoptera une position intermédiaire, qui sied au détracteur de la « littérature industrielle » : la lecture en feuilleton d'un roman qui présentait des scènes hardies pouvait susciter une inquiétude sur le développement ultérieur. Sa lecture de bout en bout remet chaque élément, chaque scène, à sa place : c'est un livre « composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume, et dans lequel l'auteur ou mieux l'artiste a fait d'un bout à l'autre ce qu'il a voulu[24] ». Mais, s'il range Flaubert dans la classe des écrivains sérieux qui se distinguent des romanciers populaires par la maîtrise de leur art et le souci de la composition, le compliment est perfide, moins, comme on le dit souvent, parce qu'il paraît attaquer l'implacable déterminisme auquel Flaubert a soumis ses personnages, que parce qu'il le renvoie à sa pleine responsabilité d'écrivain.

Prenant le parti de Flaubert, Baudelaire retourne quant à lui l'accusation contre la *Revue de Paris* qui, par des « coupures imprudentes », avait « détruit l'harmonie » du livre (*OC* II, p. 77). Entre les lignes, c'est à l'amputation des *Fleurs du mal* de six de ses poèmes que fait allusion le poète, amputation qu'il a vécue comme une « mutilation », une « castration », selon une métaphore qui exprime la conception personnaliste de l'œuvre, que l'auteur se représente comme une partie de son corps[25]. Car, soucieux d'éviter le risque d'un second échec, Pinard avait dans son cas pris la précaution de ne réclamer que la suppression de treize poèmes et non l'interdiction du livre tout entier, un recueil de poésie se prêtant plus aisément au retranchement qu'un roman. Sa stratégie porta ses fruits, malgré les objections de la défense. « Le Livre doit être jugé *dans son ensemble*, et alors il en ressort une terrible moralité », avait expliqué Baudelaire, soulignant le mot « ensemble » à l'intention de son avocat, lequel reprit l'argument dans sa plaidoirie en s'appuyant sur l'« autorité littéraire » de Barbey d'Aurevilly pour qui le recueil constituait « une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, [les poésies] perdraient beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées. Mais elles perdraient bien davantage *au point de vue de l'effet moral* […] ». Or le ministère public avait procédé à une manipulation du texte, il avait rapproché des « lambeaux de phrase » dans une « habile et dangereuse énumération, de façon que vous n'apercevez que ce qui est mauvais […] ; vous n'avez que le poison sans le remède ». Ainsi, trois des poèmes incriminés pour outrage à la morale religieuse étaient placés sous une rubrique intitulée « Révolte » et étaient précédés d'un avertissement où le poète déclarait que les sentiments qu'il exprimait n'étaient pas les siens et qu'il les

condamnait (*OC* I, p. 193 ; 1214-15).

Du point de vue du style, c'est le réalisme qui est incriminé, « réalisme vulgaire et souvent choquant » dans le jugement de *Madame Bovary*, « réalisme grossier, offensant pour la pudeur » dans celui des *Fleurs du mal*. Accusation paradoxale, aussi bien pour Flaubert, qui affirme avoir entrepris ce roman « en haine du réalisme » (lettre du 30 octobre 1856, *Corr.* I, p. 643), que pour Baudelaire, qui, après une brève phase réaliste en 1848, avait, on l'a vu, critiqué ce terme.

En fait, la notion de réalisme, dont l'usage se répand à cette époque, se caractérise par son élasticité et son ambiguïté. C'est une « injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires », comme l'écrit Baudelaire dans son article sur *Madame Bovary* (*OC* II, p. 80). Dans les procès comme dans la critique du Second Empire, le terme « réalisme » désigne non seulement le procédé descriptif, mais aussi le choix des sujets, le langage, et l'impersonnalité de la narration. Ainsi que le formule Stephen Heath, « réalisme devient synonyme […] de laid, scabreux, sordide, choquant refus du bien et de l'idéal, subordination de la morale à la réalité[26] ». Ce sens prévaut alors sous la plume des critiques conservateurs. Ce n'est que bien plus tard, une fois banalisé et routinisé, qu'il sera réapproprié par les différents courants conservateurs contre les autres formes de novation esthétique[27].

Dans la France du Second Empire, le réalisme, d'abord revendiqué contre l'académisme et contre le romantisme par le groupe réuni autour de Courbet et Champfleury, devient le chiffon rouge de la critique académique contre tous les procédés novateurs : le choix du sujet, le changement de point de vue, le discours indirect libre, l'impersonnalité du sujet narratif, le ton ironique. Il fonctionne comme un opérateur axiologique négatif, désignant les techniques de distanciation qui perturbent les conventions de lecture et dérangent les lecteurs les plus avisés, tels que Henry James ou Paul Valéry (ce dernier avouera n'avoir pas été séduit par la « vérité de médiocrité minutieusement reconstituée » de *Madame Bovary*[28]).

En soumettant l'objectif de représenter le monde à l'exigence formelle, Flaubert opère un renversement qui fait scandale, car il suppose la primauté de l'enjeu esthétique sur toute considération morale. « Il y a de l'immoralité à bien écrire », dit Flaubert à la veille de son procès (*Corr.* II, p. 669). Et si les quelques critiques positives de l'époque ont toutes salué l'originalité de la forme et le style étincelant[29], ce renversement explique aussi la focalisation des débats

sur la forme et les procédés.

Ce qu'on reproche en premier lieu à Flaubert, c'est l'élargissement du répertoire des univers et des catégories sociales pouvant être décrits aux sphères « inférieures » de la société et, surtout, leur traitement détaillé par la technique de la description. Comme l'a montré Erich Auerbach, le roman réaliste qui se développe à partir de la fin du XVIIIe siècle se caractérise par le traitement sérieux de sujets situés au bas de la hiérarchie sociale, et donc abordés auparavant sur le mode burlesque[30]. En France, ce genre commence à prospérer sous la monarchie de Juillet avec Balzac, Sue et quelques autres. Mais ces peintures réalistes se présentent encore souvent comme des documents quasi sociologiques plutôt que comme des œuvres d'art[31].

Dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue s'est fait l'observateur des bas-fonds de la capitale, mais ce traitement à la fois pittoresque (il tient du roman noir anglais et du roman d'aventures coloniales) et sérieux (il s'appuie sur la documentation sociale qui se développe alors) se donne un but moralisateur et philanthropique plus qu'esthétique, ce qui ne lui évite pas une double condamnation : de la part des classes dominantes, qui perçoivent la puissance subversive du simple effet de dévoilement que produit la description de ces milieux ; de la part de ses pairs et de la critique, qui lui reprochent de se complaire dans le scabreux au détriment de la forme[32]. Le jugement déjà cité des *Mystères du peuple*, qui dénonce expressément l'éloge qu'il fait du prolétariat ainsi que l'outrage aux bonnes mœurs par des « descriptions immorales », des « tableaux indécents, obscènes », témoigne de la susceptibilité accrue du gouvernement sur ce point à la suite des événements de 1848. À sa mort, Charles de Mazade s'étonne, dans la *Revue des deux mondes* du 1er septembre 1857, qu'un auteur « qui s'était employé depuis nombre d'années à répandre, par des romans dénués de valeur littéraire, la contagion du socialisme » ait été publiquement l'objet de grands honneurs. Au théâtre également, la peinture des classes dites inférieures était considérée comme potentiellement dangereuse : Félix Pyat eut notamment maille à partir avec la censure parce qu'il présentait la pauvreté comme une marque de vertu ; sa pièce *Le Chiffonnier*, qui se jouait à la veille et au lendemain des journées de février 1848, fut tenue pour responsable de la révolution, dont il fut un des dirigeants[33].

Le traitement « égalitaire » des personnages appartenant aux classes défavorisées dans *Madame Bovary* apparaît comme une faute de goût. L'influent critique catholique et légitimiste Armand de Pontmartin y voit même un symptôme de la « démocratie littéraire ». Autrefois, le traitement esthétique reflétait la hiérarchie sociale :

> […] la *personnalité* humaine, représentée par toutes les supériorités, de naissance, d'esprit, d'éducation et de cœur, laissait peu de place, dans l'économie du récit, aux

personnages secondaires, encore moins aux objets matériels. Ce monde exquis ne regardait les petites gens que par la portière de ses carrosses, et la campagne que par la fenêtre de ses palais. De là un grand espace, et admirablement rempli, pour l'analyse des sentiments, plus fins, plus compliqués, plus difficiles à débrouiller dans les âmes d'élite que chez le vulgaire.

À la suite de Rousseau qui, « en haine de la société et de ses hiérarchies », a développé les descriptions de la nature, l'école réaliste s'est penchée non plus seulement sur ses attraits mais aussi sur ses laideurs, poursuit le critique. Ainsi, chez Flaubert, « tous les personnages sont égaux, si toutefois les plus laids ne sont pas les meilleurs. Le valet de ferme, le palefrenier, le mendiant, la fille de cuisine, le garçon apothicaire, le fossoyeur, le vagabond, la laveuse de vaisselle, prennent une place énorme ; naturellement les choses qui les entourent deviennent aussi importantes qu'eux-mêmes[34] ». Dans leur préface à *Germinie Lacerteux*, publié en 1865, les frères Goncourt revendiqueront le « droit au roman » pour « ce qu'on appelle "les basses classes" », dans un temps « de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme[35] ».

La convention qui réserve le traitement comique ou grotesque aux classes défavorisées sous-tend le débat qui s'engage lors du procès de Flaubert autour des figures de Bournisien et de Homais. À Pinard, qui voit dans le portrait caricatural du prêtre une offense à la religion, Senard réplique qu'il s'agit d'un curé de campagne, type pris sur le vrai, mais que son client n'a pas chargé de vices à l'instar des figures de prêtre chez Balzac ou chez Hugo ; c'est en revanche le sceptique et incrédule pharmacien Homais qui a le rôle comique et ridicule « parce qu'il est le plus vrai, celui qui peint le mieux notre époque sceptique, un enragé, ce qu'on appelle un prêtrophobe » (*O* I, p. 679).

Madame Bovary franchit une étape dans la rupture avec cette convention en représentant la petite bourgeoisie provinciale sur un mode non seulement sérieux mais également esthétisé. Pour Flaubert, le choix d'un sujet banal (il projetait de faire « un livre sur rien », décrétant « qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets […], le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses » ; lettre du 16 janvier 1852, *Corr.* II, p. 31) et de personnages médiocres plantés dans un décor provincial où ils mènent une existence monotone constitue une mise à l'épreuve du travail d'esthétisation, qui n'a rien à voir avec l'embellissement : « bien écrire *le médiocre* », c'est en ces termes qu'il explicite son projet à Louise Colet en 1853 (*Corr.* II, p. 429). Et Baudelaire de le féliciter d'avoir ainsi prouvé « que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs » (*OC* II, p. 81). Mais le contraste entre ce contenu « médiocre » et le style à la fois poétique et précis, associé à un raffinement du détail et à un méticuleux travail de composition, heurte le « bon goût ». En

témoigne la réaction d'Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, le critique du *Journal des débats*, qui, dans sa revue littéraire en date du 26 mai 1857, s'offusque de voir peindre une « courtisane à l'état bourgeois » dans ce style haut en couleur, affirmant préférer encore le réalisme de Champfleury à la manière dont Flaubert peint ses personnages, « mannequins grossiers et fardés » qui, « drapés dans cette défroque du romantisme […], si peu flattés du côté du moral, ressemblent parfois à ces intrigans des vieilles comédies qu'on voit courant les ruelles, couverts de paillettes et de broderies d'emprunt ».

De l'avis de Louis Ulbach, *Madame Bovary* ne violait aucune loi écrite, « le goût seul avait à se plaindre ». C'est la raison pour laquelle, selon lui, Pinard, « fort embarrassé de sa mission, fit un cours de morale littéraire, et ses conclusions semblent détachées d'un article de journal ou d'un discours académique ». Et Ulbach de citer cet extrait du réquisitoire du substitut :

> L'art sans règle n'est plus l'art ; c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, mais l'honorer. On ne grandit qu'avec une règle. Voilà, messieurs, les principes que nous *professons* ; voilà une doctrine que nous défendons avec conscience[36].

Le choix du sujet ne constituant pas un délit en soi, l'avocat impérial concentra son réquisitoire sur le langage et la forme narrative. Sur le premier point, il condamnait l'« expressivité » et la « couleur lascive ». Comparant le roman à un tableau, Pinard mentionne, avant même de lire les passages incriminés, la question de la couleur, du coup de pinceau : « La couleur générale de l'auteur, […] c'est la couleur lascive […] ! » (*O* I, p. 619.) Flaubert a le tort, à ses yeux, de cultiver le « genre descriptif » dans lequel il « excelle », celui de la « peinture réaliste ». Surtout, il « aime à peindre les tentations ». Il a mis « le plus grand soin, employé tous les prestiges de son style pour peindre cette femme », explique-t-il, laissant entendre par là que le préjudice a été causé consciemment et intentionnellement : « Les poses sont voluptueuses, la beauté de madame Bovary est une beauté de provocation. » Et en même temps, il a négligé les ménagements de l'art : « Chez lui point de gaze, point de voiles, c'est la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité ! » (*O* I, p. 627.) À supposer l'œuvre morale, ce qu'il s'apprête par ailleurs à récuser, « une conclusion morale ne pourrait pas amnistier les détails lascifs qui peuvent s'y trouver », dit Pinard. Car, si c'était le cas, on pourrait « raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique », ce qui est contraire aux « règles du bon sens » (*O* I, p. 631).

La stratégie défensive de Senard, qui avait résolu de démontrer le caractère moral de l'œuvre, fut de nier les arguments de l'accusation sur le caractère lascif de la couleur comme sur la crudité des

descriptions, en expliquant que Flaubert avait au contraire fait preuve de retenue dans sa restitution de la réalité. Son client, argua-t-il d'entrée de jeu, ne pouvait être rattaché à aucune école : il appartenait à l'école réaliste « en ce sens qu'il s'attache à la réalité des choses », à l'école psychologique en ce qu'il s'intéresse au « sentiment humain », au « développement des passions dans le milieu où il est placé », c'était moins le cas pour l'école romantique (*O* I, p. 636). Certes, l'écrivain se distinguait par sa « puissance d'observation » et par sa « fidélité daguerrienne dans la reproduction du type de toutes les choses », auxquelles s'ajoutait la « magie du style », qui rendait encore plus saisissante cette reproduction. Un document religieux prêté à Flaubert par un ecclésiastique prouvait la véracité de son propos : *Explication historique, dogmatique, morale, liturgique et canonique du catéchisme, avec la réponse aux objections tirées des sciences contre la religion, par M. l'Abbé Ambroise Guillois, curé de Notre-Dame-du-Pré*, imprimé au Mans en 1851.

Quant à ses couleurs, elles lui venaient des voyages qu'il avait faits en Orient : le prestige de son style, l'éclat de ses qualités littéraires ne pouvaient être objet de condamnation. Défiant l'accusation de trouver des détails obscènes dans son roman, il souligna que, malgré son souci de peindre tous les détails de la vie, Flaubert n'avait pas « chargé ses images », il s'était au contraire imposé de la retenue, de la sobriété (*O* I, p. 667). Il s'était censuré lors de ses descriptions des scènes d'amour, se bornant à des allusions : sa « puissance descriptive disparaît parce que sa pensée est chaste ». Et ceci à la différence de nombre d'auteurs classiques, comme Montesquieu dans les *Lettres persanes*, Rousseau dans*Les Confessions* ou encore Mérimée dans *La Double Méprise* : « […] toute la littérature classique nous autorisait à des peintures et à des scènes bien autres que celles que nous nous sommes permises » (*O* I, p. 640 et 681). S'il avait dépassé les limites qu'il s'était fixées par un mot ici ou là, l'avocat demandait l'indulgence de la cour pour ce qui n'était qu'une première œuvre.

Les références littéraires abondent dans la plaidoirie de Me Senard. Témoignant à la fois de la culture et du sérieux de son client, qui s'est amplement documenté, elles visent aussi à montrer que sa démarche n'a rien d'original, qu'il a puisé certains des thèmes, voire des descriptions qui lui sont reprochées, chez les moralistes, les savants et les ecclésiastiques. Son style, sa couleur même sont ainsi empruntés à Bossuet et Massillon. Et de donner une citation de Bossuet sur l'inconstance et l'insatiabilité des sens, une autre de Sainte-Beuve sur le rituel de l'extrême-onction, qui montre que Flaubert, là encore, s'est censuré : il n'a pas parlé de l'onction sur la poitrine et sur les reins parce qu'il s'agissait d'une femme. Ayant

réinscrit ainsi son auteur dans une tradition littéraire, il s'empresse de préciser qu'il ne s'agit pas de plagiat : son client « a usé du droit, qui appartient à tout écrivain, d'ajouter à ce qu'a dit un autre écrivain, de compléter un sujet » (*O* I, p. 673).

Mais si cette plaidoirie suffit à convaincre la cour de la bonne foi et du sérieux de l'auteur, elle ne suffit pas à absoudre le procédé descriptif du réalisme, qui fut condamné dans le jugement. Le tribunal blâma, en effet, l'auteur de n'avoir pas su adopter une plus grande « sévérité de langage et […] une réserve contenue, en ce qui touche particulièrement l'exposition des tableaux et des situations que [son] plan […] lui faisait placer sous les yeux du public ». C'était que Flaubert avait rompu avec le répertoire conventionnel de ce qui est représentable, de ce qui peut être donné à voir au public. Il avait doublement enfreint la séparation entre espace privé et espace public – notamment en représentant cette séparation même dans la scène du fiacre, motif en vogue dans la littérature de l'époque, que la censure théâtrale traquait systématiquement[37] –, et entre le dicible et l'indicible, la représentation idéalisée du monde et les réalités refoulées de l'inconscient collectif ou les tabous. Or, donner à voir le refoulé ou le tabou constituait une véritable transgression, faisant affleurer à la conscience réflexive ce qui était tenu en lisière. En ce sens, le tribunal avait bien saisi le pouvoir subversif de l'art flaubertien, même s'il reconnut qu'il ne tombait pas sous le coup de la loi. Le tribunal considéra en effet

> qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; qu'un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduisant à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuels outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs. (*O* I, p. 683.)

Cet argumentaire renvoie à la théorie du beau idéal, popularisée par le livre de Victor Cousin*Du vrai, du beau, du bien*, publié en 1836 et réédité en 1854. À l'idée aristotélicienne que l'imitation de la nature serait le seul moyen d'atteindre à la perfection dans l'art et que l'illusion – ce que nous appelons la vraisemblance – serait le but de l'art, Victor Cousin opposait, à la suite du *Timée* de Platon et des théories esthétiques de Winckelman et Quatremère de Quincy (*De l'imitation*, 1813), une conception de l'art fondée sur la représentation idéalisée de la nature. Si l'art est en un sens une imitation de la nature, « car la création absolue n'appartient qu'à Dieu », il lui restera toujours inférieur en ce qu'il n'a pas la vie. Le « copiste » servile de la réalité ne peut qu'en tirer un « simulacre médiocre ». En revanche, la nature se caractérisant par son imperfection, l'art peut la surpasser

dans l'idéalisation. C'est par là que l'artiste marque son originalité, son génie, qui allie à la faculté du goût la puissance créatrice[38].

En fait, ce qui était visé à travers le réalisme, c'est la philosophie empiriste de la connaissance qui imprégnait, depuis le XVIIIe siècle, le nouveau genre romanesque apparu en Angleterre avec Daniel Defoe, Samuel Richardson et Henry Fielding[39]. Fondatrice de la science empirique moderne, l'idée qu'on appréhende la réalité par les sens, et donc par l'observation, va trouver en France sa pleine expression littéraire dans le roman de la seconde moitié du XIXe siècle. Baudelaire l'a introduite dans la poésie, notamment avec les odeurs. À la veille de son procès fut reproduit dans les grands quotidiens parisiens le discours prononcé le 17 août par le comte de Montalembert devant les cinq Académies réunies pour la séance publique annuelle de l'Institut de France : la société contemporaine, déplorait-il, en particulier la jeunesse, était corrompue par « la grossière mollesse d'un empirisme envahissant qui enseigne […] à abdiquer le goût et la morale, la raison et l'honneur, la conscience et la foi ». Cette influence « infect[ait] déjà la littérature, l'art et jusqu'à la philanthropie » sous le nom de « *réalisme*[40] ».

L'annonce des poursuites contre *Les Fleurs du mal* avait suscité l'étonnement de Flaubert, comme il le signifia à Baudelaire : « Ceci est du nouveau : poursuivre un livre de vers ! Jusqu'à présent la magistrature laissait la poésie fort tranquille. Je suis grandement indigné » (*Corr.* II, p. 758). Genre dont les règles formelles sont les plus contraignantes, la poésie était en effet jusque-là un genre académique, réservé aux puissants, dont elle avait chanté les louanges, et à la bonne société, dont elle ornait les salons, se démarquant par là de la chanson, genre léger destiné au public populaire, qui se caractérisait par l'improvisation et la spontanéité.

Sous la Restauration, cependant, la frontière entre la chanson et la poésie fut brouillée, comme on l'a vu : l'impression des chansons de Béranger en volume devait l'ériger au rang de poète, reconnu par ses pairs et auréolé de la gloire d'avoir défié l'aristocratie et le clergé, à l'égard desquels il affichait une indépendance fondée sur sa renommée auprès du public. Toutefois, s'il avait contribué à introduire de la spontanéité dans la poésie, Béranger n'en soumettait pas moins son art aux attentes idéologiques de ce public, qui s'élargit considérablement sous la monarchie de Juillet, à mesure que croissait sa popularité.

La génération romantique était allée plus loin dans l'autonomisation de la poésie en la libérant du carcan de l'académisme classique et des conventions du « bon goût », contre lesquels elle revendiquait l'originalité et la spontanéité. Mais si Hugo avait proclamé, dans la préface aux *Orientales*, la liberté de traiter de tous les sujets, c'est Baudelaire qui effectua la véritable rupture avec le

principe de l'idéalisation en introduisant notamment des comparaisons prosaïques, qui « rabaissent » plutôt qu'elles ne subliment la réalité, comme l'ont noté Paul Valéry, Paul Claudel et Walter Benjamin. Ce sont ces comparaisons – au lieu de la métaphore traditionnelle du « bouton rose », par exemple, les « pointes roses » armant le « bouclier » de la « gorge triomphante, provocante » – qui ont retenu l'attention de Pinard, ainsi que le souligne Yvan Leclerc : « Le prosaïsme de cette poésie consiste à déshabiller le vers de ses vêtements rhétoriques convenus pour le parer ailleurs, autrement : les bijoux et le fard sur une peau nue[41]. » Il faut mentionner aussi la place prépondérante accordée aux odeurs, qui vont des senteurs exotiques à la puanteur du cadavre dans « Une charogne ». S'inscrivant dans la tradition lyrique pour mieux la détourner, Baudelaire rabaisse ainsi, par un traitement réaliste, le thème classique du *memento mori*[42].

Malgré la précaution prise par Pinard de ne pas le rattacher à une école, c'est bien le « réalisme grossier » des *Fleurs du mal* qui fut dénoncé dans le jugement. Restituant consciencieusement les explications du poète quant à son esthétique qui, à rebours des conventions classiques, consiste à fouiller la nature humaine « dans ses replis les plus intimes », exagérer « ses côtés hideux », la grossir « afin de créer l'impression, la sensation », le substitut lui avait opposé, dans son réquisitoire, la « nudité chaste » de l'art classique qui rendait « les formes harmonieuses du corps humain » sans le montrer « avili ou palpitant sous l'étreinte de la débauche » (*OC* I, p. 1206-9).

La condamnation du réalisme lors des procès de Flaubert et de Baudelaire exprimait la doxa idéaliste de l'époque. Les arguments des jugements faisaient écho à ceux de la critique, encore attachée aux principes néoclassiques. Dès le 4 novembre 1855, les poèmes de Baudelaire publiés dans la *Revue des deux mondes* s'étaient attirés une violente critique de Louis Goudall dans *Le Figaro* : « Indigence navrante des idées, poésie scrofuleuse, écœurante, glaciale, de charnier et d'abattoir. » C'est du *Figaro*, sous la plume de Gustave Bourdin, que partit la nouvelle offensive le 5 juillet 1857, peu après la mise en vente du recueil : « Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur […]. L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect. » Il fut relayé, le 12 juillet, par un écho du même journal signé Jules Habans : « Avec M. Charles Baudelaire, c'est de cauchemars qu'il faut parler. Toutes ces horreurs de charnier étalées à froid, ces abîmes d'immondices, fouillés à deux mains et les manches retroussées, devraient moisir dans un tiroir maudit. » Le 15 juillet, *Le Journal de Bruxelles* dénonçait à son tour le « tissu d'infamie et de saletés que renferme ce volume ».

Flaubert fut l'objet d'attaques semblables. Tout en faisant un vibrant éloge de son art de la composition, de sa finesse d'analyse et

de son style, Sainte-Beuve, le moins sévère de ses critiques, blâma son trop grand souci du détail qui nuit à l'effet d'ensemble, surtout dans la deuxième partie, où l'on atteint au « scabreux[43] ». Dans *Le Constitutionnel* du 10 mai 1857, Paulin Limayrac s'étonna que Sainte-Beuve s'accommode « d'un art qui s'enfonce dans la réalité jusqu'au cou et n'en veut pas sortir ». « Les réalistes, aujourd'hui, se complaisent aux vilenies mais se gardent de l'idéal », fulminait Léon Aubineau dans *L'Univers* du 26 juin 1857, se refusant à analyser un livre où l'on est « envahi par l'ordure ». Cuvillier-Fleury, dans l'article cité du *Journal des débats*, avait fait lui aussi le procès littéraire du genre réaliste. Sans contester aux intentions et au talent de l'auteur le bénéfice de la chose jugée, le futur académicien (il allait être coopté sous la Coupole en 1866) condamnait un style « si étrangement mêlé de vulgarité et de prétention, où l'"âme" fait une si singulière alliance avec la pommade, où le "réalisme", visant à la simplicité, tombe dans la manière ». Tout comme Pinard, il reprochait à l'auteur le procédé réaliste du « daguerréotype », procédé « matérialiste » qui, à force d'exactitude dans le détail, en vient à fausser le tableau d'ensemble. Et d'opposer, à la suite de Cousin, l'« imitation ingénieuse et savante du modèle » à la « copie servile et plate ». Le réalisme « prétend être vrai parce qu'il dit tout », mais il fait en cela fausse route : « Une copie qui n'est qu'exacte calomnie son modèle. » Cet avis n'était pas l'apanage des critiques conservateurs. Il était partagé par des républicains comme le directeur de la *Revue de Paris* lui-même : le roman qu'il allait publier paraissait à Louis Ulbach, selon son témoignage ultérieur, « une œuvre étrange, hardie, cynique dans sa négation, déraisonnable à force de raison, fausse par trop de vérités de détail, mal observée à cause de l'émiettement pour ainsi dire de l'observation » ; et d'ajouter : « Je crois que l'art peut tout dire, tout oser, à la condition de rester de l'art. Les nudités des peintres ne choquent pas ; celles des photographes sont révoltantes[44]. » Il était également critiqué du point de vue de l'art : Barbey d'Aurevilly allait lui aussi dénoncer le matérialisme de Flaubert, « la dureté de style, le repoussé de détail, la crudité d'enluminure, le pointillé fatigant » de *Madame Bovary* et la vulgarité de *L'Éducation sentimentale*, laquelle va à l'encontre du but de l'art, qui est la beauté[45].

L'accusation d'être une « copie servile et plate » s'appliquait pourtant difficilement à une œuvre aussi travaillée que *Madame Bovary*. On a vu que les tenants de l'art pour l'art s'étaient précisément démarqués des réalistes par le souci de la forme. En fait, par-delà cet argument convenu, c'est le contraste entre le style et cet excès d'exactitude, l'art et le réalisme, que blâmait Cuvillier-Fleury. Flaubert avait péché par excès de réalisme, mais aussi par excès de la couleur. Ces deux tendances contradictoires étaient le principal tort de l'auteur

de *Madame Bovary*, car « l'affectation du langage s'allie mal à la dureté du trait ».

Le reproche renvoie à la convention, évoquée plus haut, de réserver le traitement esthétique aux sujets socialement valorisés. Il vise moins le réalisme que le principe même de l'art pour l'art, le projet de Flaubert de « bien écrire le médiocre ». L'écart entre la forme et le contenu est dénoncé aussi par le tribunal : l'auteur a eu « le tort de perdre parfois de vue les règles que tout écrivain qui se respecte ne doit jamais franchir et d'oublier que la littérature, comme l'art, pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression » (*O* I, p. 683). Ainsi, le précepte de l'art pour l'art selon lequel la forme suffirait à épurer le contenu contrevient à une convention élémentaire du bon goût.

Enfin, non sans contradiction, ce qui atteste le caractère novateur et déroutant de sa démarche, on reprochait à Flaubert, en même temps que la pureté du style, l'exagération des traits, qui apparaît même dans le jugement. On reviendra sur cette accusation contre le réalisme grotesque que Flaubert a puisé chez Rabelais. Elle renvoie aussi à l'idée que le réalisme déforme la réalité par son souci du détail, qu'il fausse la représentation. L'image de la loupe employée par nombre de critiques de l'époque pour décrire le procédé réaliste de Flaubert rend bien compte de cet effet déformant qui a dérouté y compris les lecteurs lettrés et suscité le sentiment d'inconvenance : « […] le spectateur regarda et crut voir des monstres là où il n'y avait que des créatures humaines semblables à lui[46]. » Dans la *Revue des deux mondes*, Charles de Mazade écrit ainsi que la justice a fini par accorder au roman « l'absolution légale pour le renvoyer devant son vrai juge, qui est le bon goût ». Il reproche à Flaubert de faire des caricatures plus que des caractères, et, à l'instar d'autres auteurs de la nouvelle génération, de faire de ses personnages des « prédications vivantes de démocratie humanitaire[47] ».

Pourtant, à en juger par le travail d'autocensure que s'est imposé Flaubert, Me Senard n'a pas tort de dire qu'il a fait preuve de retenue. On sait en effet, d'après ses manuscrits, qu'avant de remettre le texte à la *Revue de Paris*, il a omis, non sans regret, des passages où, au cours de la vie estudiantine de Charles, « une ou deux grisettes lui font connaître l'amour ». Il a pourchassé tous les détails lestes et les images licencieuses, censuré également les allusions politiques (un repas « bonapartiste » devient un repas « patriotique »), et certains blasphèmes de M. Homais. Mais ce travail porte surtout sur la langue : les manuscrits révèlent la suppression systématique des mots « putain », « bordel », la disparition d'une phrase de Rodolphe déclarant à Emma qu'elle lui met le « feu au ventre » et de nombreuses

phrases évoquant les réalités corporelles. Même le langage des personnages est euphémisé, à une époque où l'insertion du parler populaire est encore une infraction aux règles du bon goût : le gamin qui attend Charles pour lui montrer le chemin des Bertaux disait : « C'est-y vous qu'est le médecin ? » ; puis, dans un brouillon ultérieur : « C'est vous qui est le médecin ? » et enfin, dans la version définitive : « Êtes-vous le médecin[48] ? » En témoin expérimenté, Louis Ulbach est également fondé à affirmer que Pinard n'avait pas de délit précis à signaler, aucun mot auquel s'accrocher :

> Dans tous les procès de presse, je le sais par expérience, on grossit une phrase maladroite, un mot équivoque ; on le gonfle jusqu'à lui donner l'air d'un abcès, et, quand on a meurtri l'expression jusqu'à l'enflammer, on plonge triomphalement le bistouri officiel dans le *bobo* inventé ; on effraye ou l'on essaye d'effrayer la délicatesse du jury, des juges, par cette plaie faite et fermentée sous l'action du réquisitoire[49].

En fait, si le procédé descriptif flaubertien dérange, c'est sans doute aussi parce que Flaubert, comme le souligne Jonathan Culler[50], rompt avec la convention classique de la transparence et du pouvoir représentatif du langage, théorisée par John Locke. Selon cette convention, les figures rhétoriques ne sont qu'un détour ornemental qui s'accorde avec la fonction décorative de la littérature – laquelle est d'ailleurs rappelée dans le jugement émis par le tribunal (« La mission de la littérature doit être d'orner et de récréer l'esprit »). Chez Flaubert, loin d'être référentiel, le langage atteint un degré d'opacité au point de faire écran à la réalité. C'est ce que Sartre a appelé le « chosisme du signifiant[51] ». Le critique de *L'Univers* l'a bien perçu : « Tout réaliste qu'on le suppose, je soupçonne l'auteur de se laisser entraîner au cliquetis des mots et à leur sonorité beaucoup plus qu'à la réalité des images[52]. »

Et de fait, comme l'a remarqué Gérard Genette, les descriptions sont aussi précises dans leur détail lorsqu'elles traitent du rêve et de la réalité, ce qui enfreint ostentatoirement les règles de la vraisemblance. Ce traitement a, certes, pour fonction de montrer que l'illusion l'emporte sur la réalité chez son héroïne grisée de littérature romantique (le pouvoir illusionniste des romans-feuilletons s'opposant à la transparence des lettres du père Rouault[53]). Cependant, cette fonction thématique ne suffit pas à épuiser le luxe de détails saugrenus qui parsèment le texte. Qui plus est, loin d'être signifiants comme le voulaient la plupart des commentateurs, les détails n'ont souvent aucune fonction diégétique, aucun objectif autre que de contrarier la tension dramatique « par des points d'orgue descriptifs d'une admirable gratuité », ainsi que l'écrit Genette[54]. Ils rompent donc avec la convention du roman classique qui veut que les détails soient fonctionnels au niveau empirique de la relation causale ou à celui des relations symboliques[55]. Et s'ils ont pour fonction de produire un

« effet de réel », selon l'expression de Barthes[56], la juxtaposition de notations hétérogènes selon la technique picturale finit parfois, comme le relève Naomi Schor, par « réduire les objets de la réalité référentielle à une matière inerte et stupide[57] », tandis que les clichés et pastiches (à l'instar du début de la description du chapeau de Charles sur le mode balzacien) placent les descriptions sous un jour grotesque. Le réalisme est ainsi poussé à l'absurde et à la parodie. En revanche, l'opacité du langage a, quant à elle, outre sa fonction autoréférentielle, une fonction thématique bien précise puisqu'elle renvoie au pouvoir déréalisant qu'exercent les mots sur Emma. Cette tension entre observation réaliste et opacité du langage traduit bien l'habitus clivé de Flaubert, tiraillé entre le regard scientifique porté sur le monde qu'il tient de son père et la rêverie romantique qui se complaît dans l'illusion produite par le verbe.

Qui parle ?

Ceci nous conduit à l'élément qui a le plus choqué ou perturbé les contemporains de Flaubert : la voix narrative. Selon la convention en vigueur, le sujet de la narration est l'auteur, qui en assume la pleine responsabilité, qu'il parle à la première ou à la troisième personne. Lorsque la narration était à la troisième personne, l'auteur intervenait par endroits pour signaler sa présence au lecteur, faire un commentaire, émettre un jugement sur ses personnages, dont il se démarquait par ailleurs en recourant aux guillemets ou au discours indirect lorsqu'il communiquait leur point de vue. Comme le remarque Culler[58], les stratégies et subterfuges des auteurs pour se distancer du texte, tels que le roman épistolaire ou la fiction du manuscrit découvert dans un tiroir[59], illustrent, *a contrario*, la force de cette convention. Elle prévaut également dans le genre poétique : le procès de Baudelaire contribue à l'identification entre la voix poétique et l'homme qui en est l'auteur, lequel se voit imputer les vices et crimes décrits[60]. Dans la fiction, la différenciation entre l'auteur et le narrateur apparaît avec la focalisation intradiégétique, qu'il s'agisse du sujet principal de l'action ou d'un témoin direct ou indirect, mais en ce cas, ce narrateur fictionnel parle à la première personne. Or, le procédé adopté par Flaubert rompt délibérément avec la convention qui permet d'identifier le sujet de la narration.

Beaucoup d'encre a coulé sur la question de savoir qui parle dans *Madame Bovary*, sans qu'elle ait été tranchée[61]. Le passage du « nous » intradiégétique du début à la narration à la troisième personne ne peut être imputé à une incohérence de la part d'un auteur aussi méticuleux : il faut donc soit y voir une parodie de la quête d'un point

de vue réaliste, soit en chercher le principe ailleurs. Le principe d'impersonnalité du narrateur, qui organise le plus grand nombre de faits aussi bien au niveau du récit qu'à celui du projet flaubertien, est non seulement contredit par ce « nous » du début mais aussi par l'ironie du ton et le portrait caricatural de certains personnages, qui tire le récit vers la satire. Il semble également contredit par la focalisation sans cesse changeante du récit, qui passe d'un point de vue à un autre sans transition, au moyen de la technique du discours indirect libre, laquelle permet aussi au narrateur de saisir les personnages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Selon LaCapra, le roman oscille entre classicisme et modernité, créant des attentes conventionnelles pour les déstabiliser ensuite, à un autre niveau. Ce style double produit un effet d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*) au sens freudien. Il entraîne une indétermination de la voix narrative, qui déstabilise les normes morales. Le discours indirect libre, que LaCapra distingue à juste titre du caractère impersonnel de la voix narrative, est une technique permettant non seulement de relater le point de vue du personnage mais aussi d'adopter à son endroit une attitude dualiste, qui alterne entre empathie et distance ironique.

C'est du côté de la peinture et de la science qu'il faut chercher le principe de la narration flaubertienne. « Flaubert abandonne la perspective unifiante, prise à partir d'un point de vue fixe et central, au profit de ce que l'on pourrait appeler, avec Panofsky, un "espace agrégatif", en entendant par là un espace fait de morceaux juxtaposés et sans point de vue privilégié », explique Pierre Bourdieu[62]. On ajoutera que chaque personnage est montré tel qu'il est *vu* de l'extérieur, par la société qui l'entoure, et tel qu'il *voit* le monde à partir de sa position sociale : en ce sens, Flaubert se livre à une véritable description phénoménologique du monde social tel qu'il est perçu à partir de points de vue différents. Le médium du langage permet de compléter la représentation de la perception visuelle par celle de la perception sonore : changements de registre, discours indirect libre, clichés, italiques, points de suspension, guillemets, dialogues modulent un espace linguistique différencié et hiérarchisé en fonction de la position sociale de chacun, où les individus ne sont que le véhicule de la société qui parle par leur bouche[63]. Mais le principe de la narration ne s'arrête pas à la phénoménologie, puisqu'elle cherche aussi, dans une démarche quasi scientifique qui s'apparente aussi bien à l'analyse psychologique qu'à l'enquête juridique, à comprendre les motivations de ses personnages, ce qui les anime, leur univers de références, et surtout les causes profondes de leurs actions, qu'il situe dans leur passé, leur caractère, les déterminismes sociaux, plutôt que dans les justifications qu'ils se donnent.

La nouveauté du procédé est ce qui fit scandale. L'avocat impérial blâma la forme impersonnelle du récit. En s'abstenant de condamner explicitement les faits et gestes de ses personnages ou de leur opposer une figure positive, l'auteur paraissait les approuver. À tout le moins provoquait-il, en rompant avec la convention d'une position morale univoque du narrateur, le désarroi du lecteur, qu'il plongeait dans l'incertitude du jugement moral. Ce qui semblait remettre en question la morale publique elle-même – et son fondement religieux.

Envisagé au point de vue philosophique, le roman n'est pas moral, selon Pinard : « Qui peut condamner cette femme dans le livre ? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner » (*O* I, p. 632). Le mari s'incline, il ne défend pas son honneur conjugal, l'opinion publique est représentée par le pharmacien Homais, qui est un personnage ridicule, la religion, incarnée en une figure de prêtre grotesque et matérialiste, n'apporte aucune consolation. On ne sait pas « ce que pense la conscience de l'auteur », mais il y a une phrase au chapitre 10, après la mort d'Emma, qui est comme un cri de « scepticisme » (*O* I, p. 633). Une seule personne par conséquent « a raison, règne, domine : c'est Emma Bovary », explique le procureur. Contrairement à l'argument de la défense, sa mort même n'apparaît pas comme une punition de ses actes, parce qu'elle l'a voulue. La critique officielle partageait cette vue : Cuvillier-Fleury, dans l'article cité, condamna à son tour le caractère impersonnel de l'œuvre et l'absence d'intervention et de jugement des personnages. Même Sainte-Beuve, qui considérait le fait que l'auteur se soit abstenu de juger ses personnages comme « la preuve d'une grande force », lui fit reproche que le bien n'y soit représenté par aucun personnage « de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle[64] ».

L'ambiguïté morale tenait aussi à la technique du discours indirect libre qui, combinée avec l'absence d'un point de vue narratif univoque, donna lieu à des interprétations contradictoires lors du procès. Flaubert innovait par l'usage systématique de cette technique narrative, qui ne fut théorisée que quelques décennies plus tard, quand son usage littéraire se généralisa[65]. Comme l'explique Bernard Cerquiglini, elle repose sur une distinction entre « le locuteur, qui prononce, et la série des énonciateurs auxquels est attribuée la responsabilité des actes illocutionnaires[66] ».

La méconnaissance du procédé du discours indirect libre induisit une erreur d'interprétation de la part de l'avocat impérial. Pinard voyait en effet dans la scène qui suit la première relation amoureuse extraconjugale d'Emma – « Elle allait enfin posséder ces plaisirs de l'amour […] » – une glorification de l'adultère, plus immorale encore que les descriptions lascives, confondant le point de vue du narrateur

(qu'il identifie à l'auteur) et celui du personnage. Cette confusion est à l'origine de l'accusation d'outrage à la morale par la glorification de l'adultère. Jauss n'y voit pas une simple expression du manque d'intelligence esthétique de l'avocat impérial mais le résultat de l'effet produit par la nouveauté stylistique, qui heurte l'horizon d'attente esthétique et moral. Cet effet est selon lui bien réel : l'œuvre entraîne « une nouvelle "manière de voir les choses" », elle a le pouvoir « d'arracher le lecteur aux évidences de son jugement moral habituel et de rouvrir un problème dont la morale publique tenait la solution toute prête[67] ».

Me Senard rectifia ce jugement en restituant ces sentiments au personnage fictif et non au narrateur. Le même procédé formel est à l'origine de l'outrage à la religion, puisqu'il réside, selon l'accusation, dans le mélange des registres religieux et voluptueux. Citant une source religieuse qui montre que l'onction sur chacun des organes sensoriels doit laver d'un péché correspondant à ce sens, le défenseur répondit en explicitant tant bien que mal la technique du mélange des points de vue : « Qu'a fait M. Flaubert ? Il a mis dans la bouche du prêtre, en réunissant les deux parties, ce qui doit être dans sa pensée et en même temps dans la pensée du malade. Il a copié purement et simplement » (*O* I, p. 674).

Ce fut encore le cas à propos de l'expression « les souillures du mariage et les désillusions de l'adultère », que l'avocat impérial avait condamnée comme une inversion immorale qui révélait le point de vue de l'auteur. Senard expliqua que l'auteur s'était placé du point de vue d'Emma, qui vit comme une souillure le mariage avec un homme qu'elle n'aime pas, et qui fait l'expérience de la désillusion après avoir rêvé le grand amour avec son amant (*O* I, p. 625 et 628). Enfin, en réplique à l'insinuation de l'avocat impérial selon laquelle Flaubert se faisait le relais des ragots sur la liaison de Marie-Antoinette avec le duc de Laverdière, Senard montra là encore que tout était le fruit de l'imagination d'Emma, qui croyait la rumeur (il « avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette » ; *O* I, p. 653).

Pourtant, cet argument ne pouvait suffire en soi à dédouaner l'écrivain. Dans *La République*, Platon proscrit l'usage du discours direct dans une narration lorsque le personnage qui parle est indigne. Car, à la différence du discours indirect, qui maintient la distance entre le narrateur et ses personnages, le discours direct, qui relève de l'imitation, l'efface. Le discours indirect libre, qui supprime les indicateurs de changement de voix, institue un degré supérieur de brouillage, et donc d'ambiguïté. C'est à juste titre que Menakhem Perry a proposé de le rebaptiser « discours imbriqué[68] ». L'auteur met ses personnages en scène comme au théâtre, mais c'est lui-même qui prend les différents masques, sans crier gare. Baudelaire va un degré

plus loin dans le brouillage en employant par exemple, dans « Le vin de l'assassin », le « je » qui, dans la tradition lyrique, magnifiée par le romantisme, renvoyait aux sentiments du poète, et dont seul le titre du poème permet de le démarquer. À l'instar de Flaubert, Baudelaire emprunte ce procédé à l'art dramatique. Comme l'analyse Barbey d'Aurevilly qui le compare à Shakespeare et au Goethe du *Divan* dans un article inclus dans le recueil justificatif que Baudelaire soumit à ses juges (daté du 27 juillet 1857, l'article était destiné, à l'origine, au *Pays*, mais n'avait pu paraître en raison des poursuites engagées contre le poète) :

> […] contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit. Quoique très lyrique d'expression et d'élan, le poète des *Fleurs du mal* est, au fond, un poète dramatique. […] *Son livre actuel est un drame anonyme dont il est l'acteur universel* , et voilà pourquoi il ne chicane ni avec l'horreur, ni avec le dégoût, ni avec rien de ce que peut produire de plus hideux la nature humaine corrompue. (In Baudelaire, *OC* I, p. 1193.)

La restitution du point de vue au personnage ne suffit donc pas à lever entièrement l'ambiguïté morale qu'implique le fait d'épouser la perspective d'un type social peu recommandable, femme adultère ou assassin.

Par ailleurs, si Senard est un lecteur plus subtil que Pinard, il propose une interprétation univoque et conservatrice du texte, quand la lecture de l'avocat impérial, bien qu'également univoque dans un sens opposé, révèle ses ambiguïtés et son caractère subversif. Or le jugement a accrédité l'interprétation thématique du défenseur, identifiée pour la cause à l'intention de l'auteur, tout en ratifiant la critique du réalisme développée par l'avocat impérial. Ce jugement apparaît donc comme doublement conservateur, sanctionnant l'innovation formelle de Flaubert tout en l'exonérant au prix d'une réappropriation thématique en défense de l'ordre social. On examinera plus loin l'argument de Senard qui fait de *Madame Bovary* un roman à thèse, mais l'idée que l'auteur ait un parti pris clairement déterminé est tellement en rupture avec le projet flaubertien de « ne pas conclure » qu'elle ne peut être prise au pied de la lettre et qu'elle apparaît clairement formulée pour la circonstance du procès. La « mauvaise foi » de l'accusation et de la défense est ici partagée, mais elle révèle surtout la complexité et l'ambiguïté morale d'un texte qui peut se livrer à des interprétations aussi diamétralement opposées.

La propension de Pinard à identifier le point de vue du narrateur à celui de son héroïne tient aussi au fait que, comme le note justement Senard, il a pris au sérieux des expressions ironiques (*O* I, p. 636). Ce qui échappe à l'avocat impérial, et que le défenseur met en avant dans sa plaidoirie, c'est la dimension comique du texte. Mais Senard ne

souligne de cette dimension comique ou parodique que ce qui sert la cause de son client, à savoir le personnage caricatural du libre-penseur Homais et la parodie du romantisme, niant le jour ironique sous lequel sont placés les mœurs de la bourgeoisie provinciale, la religion ou du moins ses représentants officiels, et les représentants de l'ordre social (les fonctionnaires dans la scène des Comices agricoles, le notaire) – et qui, de l'avis d'un témoin de l'époque, Alfred Nettement, est la cause réelle des poursuites intentées contre Flaubert[69]. Le comique est obtenu par divers procédés de distanciation : exagération des traits, italiques, clichés, discours indirect libre, commentaire rectifiant une affirmation mensongère, bruits charivariques. Ces procédés sont mis en œuvre sur le mode le plus neutre et impersonnel possible, sans intervention d'un narrateur à la première personne assumant le regard ironique, sauf dans le « nous » de la première partie qui montre Charles Bovary du point de vue de ses camarades de classe et annonce ainsi la focalisation intradiégétique et le réalisme grotesque.

La méthode est, en effet, empruntée non seulement à la tradition comique allant de Molière à *La Comédie humaine* de Balzac, mais aussi, comme l'a bien souligné LaCapra en reprenant l'analyse de Bakhtine sur le réalisme grotesque de Rabelais, à la tradition carnavalesque de la culture populaire, qui annihile les hiérarchies sociales et rabaisse, la matière carnavalesque étant fournie ici par la culture charivarique[70]. Puisant son réalisme grotesque directement chez Rabelais, l'un de ses auteurs favoris avec Cervantès, Flaubert s'inscrit dans le droit-fil du romantisme, lequel a remis au goût du jour l'association du comique et du tragique, de la laideur et de la beauté, qui fonde (notamment dans la description de cérémonies, de carnavals) le grotesque, théorisé par Victor Hugo dans la préface à *Cromwell* (1827).

Acceptable pour décrire des groupes situés au bas de l'échelle sociale, le traitement grotesque devient subversif dans une œuvre qui se veut « sérieuse » lorsqu'il touche à des figures représentatives de l'ordre social, comme le prêtre ou le notaire, ou des fractions dominantes. D'où la réponse de Senard à Pinard sur le fait que Bournisien n'est qu'un curé de campagne, donc situé au bas de la hiérarchie religieuse, ce qui « justifierait » un tel traitement. Ironie, charivari, caricature et double langage étaient, sous la monarchie de Juillet, des armes utilisées par la presse d'opposition, notamment les journaux satiriques comme *Le Charivari* et *La Caricature*, auxquels collaborait Honoré Daumier. C'est bien ce que perçoit Pinard lorsqu'il pointe le grotesque des personnages qui symbolisent les fondements de l'ordre social, le mari cocu qui ne défend pas l'honneur conjugal, l'opinion publique peinte sous les traits ridicules de Homais, la religion incarnée en une figure de prêtre matérialiste. De ce point de vue, le regard ironique est l'expression du dédain aristocratique à

l'égard de la bourgeoisie ascendante et de la disposition sarcastique que les tenants de l'art pour l'art ont hérités des romantiques (« Quand est-ce donc que l'on écrira les faits au point de vue *d'une blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ? », écrit Flaubert à Louise Colet le 7 octobre 1852 ; *Corr.* II, p. 168[71]). Mais le regard ironique est aussi l'expression d'un mépris de classe adressée aux prétentions de la petite bourgeoisie provinciale que Flaubert ne connaissait que trop bien : significatif à cet égard est le contraste entre le véritable médecin qu'est le Dr Larivière et le charlatan Charles Bovary, simple officier de santé, une catégorie que les médecins de l'époque tenaient dans le mépris[72], sans parler de Homais l'usurpateur. Sous ce rapport, et en dépit de l'empathie qu'il lui manifeste, Emma Bovary n'échappe pas au regard ironique du narrateur.

Cependant, en raison du traitement sérieux et du soin apporté à la forme et à l'écriture, le roman peut aussi bien être lu littéralement. Décrypter l'ironie nécessite la possession des codes, c'est pourquoi, comme le souligne LaCapra[73], elle laisse toujours la porte ouverte à une lecture littérale, telle que celle de Pinard. Selon Culler, la perception de l'ironie dépend de quatre facteurs : nos modèles du comportement humain, nos attentes liées aux conventions du genre, les affirmations dont le contenu nous paraît incongru et ne peut être récupéré qu'ironiquement, celles de nos habitudes de lecture qui nous font repérer les indicateurs justifiant une interprétation ironique.

Chez Flaubert, l'ironie est souvent l'effet du double décalage entre les prétentions des personnages et ce qu'ils sont, entre leurs croyances et la réalité. Ils sont animés de passions romantiques ou idéalistes qui se heurtent à la morne réalité de la vie provinciale. Si, à un certain niveau, le rationalisme matérialiste et démythificateur de Homais est l'exact opposé du mysticisme religieux et de l'idéalisme romantique d'Emma, l'opposition se trouve brouillée à un deuxième niveau par le fait que ce rationalisme n'est qu'une autre forme d'idéalisme abstrait et livresque, tandis que l'idéalisme d'Emma prend, à l'instar de la religion de Bournisien, une forme matérialiste.

On relèvera toutefois une différence de traitement entre ceux qui n'ont pas conscience du décalage entre leurs prétentions et ce qu'ils sont ou entre leurs croyances et la réalité, et qui sont donc simplement comiques, comme Homais, Bournisien ou Charles, et ceux qui en ont conscience comme Emma, que cette prise de conscience progressive et son refus de se résigner, jusqu'à préférer se donner la mort, transforment en personnage tragique.

Ce thème romantique par excellence est cependant doublement démythifié, ce qui confère au roman une dimension nettement parodique. En premier lieu, le cliché romantique de la « fatalité » mis dans la bouche de Charles à la fin (« C'est la faute de la

fatalité ») trouve un substrat « réaliste » dans le déterminisme de l'enchaînement des causes et des effets sur lequel est bâti le roman. La fatalité n'est dès lors qu'un cliché de plus qui alimente la fausse conscience de personnages auxquels le principe de causalité échappe. Deuxièmement, la dimension tragique se trouve rabaissée et tournée en dérision par l'origine sociale modeste de l'héroïne et par le décor provincial. À travers elle, les idéaux romanesques du romantisme (voyage, exotisme, chevalerie, mysticisme, sensualisme) se confrontent à la terrible banalité de la vie de province, décrite sur le mode balzacien, la circularité mécanique qui la caractérise s'opposant à la temporalité de la rêverie. Ce sont, comme l'a bien noté l'avocat de Flaubert, des idéaux dégradés, un romantisme au rabais, vulgarisé par le roman-feuilleton, dont Emma est une lectrice assidue, et qui, comme l'imagerie religieuse populaire dont elle est friande, n'en livrent qu'une version matérialiste, laquelle interpelle les sens plutôt que l'esprit. La répétition mécanique et mortifère des aventures amoureuses d'Emma en vient à symboliser le caractère mimétique et répétitif du roman populaire, qui a dégradé la noblesse des sentiments incarnés dans le genre romantique en le popularisant et en le transformant en un procédé.

Si le déterminisme social qui voue les ambitions d'Emma à l'échec fait directement écho au sort de ses homologues masculins, Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* et Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, l'ambition sociale au féminin prend la forme de la pâle copie : naïve, crédule, contrainte par la médiocrité du cadre provincial, elle ne vivra ni les instants de gloire du premier, ni les authentiques passions du second, destinée à poursuivre des rêves chimériques en digne héritière de don Quichotte. Elle ne partage avec eux que la volonté de combattre ce déterminisme, combat qui la rend d'ailleurs de plus en plus virile (elle se pare d'attributs masculins : lorgnon passé entre deux boutons de son corsage, cheveux roulés en dessous, déguisement masculin lors du bal masqué).

Baudelaire, le premier, remarqua cette masculinité à laquelle il rattache son imagination, son énergie d'action, son goût de la séduction et de la domination. Ce volontarisme « viril », qui lui donne une certaine grandeur, apparaît cependant désuet et contribue à mettre en lumière, par contraste, la passivité et la résignation des autres personnages, devenant une source d'effets comiques classiques, par exemple dans l'inversion des relations avec Léon (« […] il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne », p. 544). Qui plus est, les symptômes de l'inversion sexuelle, parmi lesquels comptaient la masculinisation et la subversion des rôles, sont de plus en plus interprétés à l'époque comme un signe de pathologie congénitale ou acquise, de même que l'exacerbation du désir sexuel,

contribuant à déresponsabiliser ceux qui s'en rendent coupables face aux tribunaux, au prix, cependant, d'une autre forme de marginalisation sociale puisqu'ils sont classés parmi les formes de folie[74].

Ainsi, le réalisme sert à désenchanter les thèmes et motifs romantiques. Si le réalisme du langage, de la description et de la logique du récit tourne les procédés romantiques en dérision par la distance ironique qu'il crée, le procédé de la description réaliste se trouve, comme on l'a vu, lui-même parodié du fait de l'insignifiance des détails du monde réel par comparaison au monde exotique rêvé, créant ce sentiment de nostalgie qui entoure le roman. Le détachement ironique par rapport au romantisme est couplé avec le rejet du monde bourgeois, condamné selon les standards de ce même romantisme[75]. Le romantisme est ainsi critiqué du point de vue réaliste et le réalisme du point de vue des idéaux romantiques. C'est ce que Lukács a appelé l'ironie dédoublée : « Elle saisit non seulement ce que cette lutte a de désespéré, mais ce que sa cessation a de plus désespéré encore, le bas échec que représente le fait de s'adapter à un monde pour qui tout idéal est chose étrangère et, pour triompher du réel, de renoncer à l'irréelle idéalité de l'âme[76]. »

L'imbrication de ces deux mouvements contradictoires attire l'attention, de manière autotélique, vers l'histoire du genre romanesque, qui voit le réalisme détrôner le romantisme, le roman de Flaubert étant lui-même l'incarnation de ce tournant, et il thématise en quelque sorte la désillusion de l'écrivain qui a dû renoncer à la tentation romantique après la sévère critique qu'a reçue de ses amis *La Tentation de saint Antoine*. Mais il s'agit d'un romantisme dégradé et vulgarisé, et de sa réception au-delà du cercle restreint des gens cultivés. La dimension parodique est donc étroitement liée à la question de la diffusion du roman et, plus généralement, de la culture populaire, ainsi que de leurs effets sociaux, qui sont thématisés dans *Madame Bovary*.

La haine du public

Si la presse avait vu son lectorat doubler entre 1836 et 1845, c'est sous le Second Empire qu'à la faveur des effets de la loi Guizot de 1833, organisant l'enseignement primaire, et de la construction du réseau ferré amorcée en 1840, elle parvint à pénétrer véritablement les classes populaires et surtout les zones rurales. Le livre bénéficia de cet élargissement du public et des moyens de distribution, que ce soit par le biais de ses liens étroits avec la presse – prépublication en feuilleton, vente par souscription, volume offert en prime aux

nouveaux abonnés – ou par ses propres moyens – envoi de prospectus aux libraires, commis voyageurs, création de nouveaux points de vente. Les cabinets de lecture, qui avaient prospéré sous la Restauration et la monarchie de Juillet, quand le prix du livre était encore très élevé (un roman en deux volumes in-8° coûtait 7,50 francs), commencèrent à décliner sous le Second Empire, au profit de la vente en librairie[77]. En 1838, pour faire pièce à la concurrence belge, l'éditeur Gervais Charpentier avait ainsi lancé une série de romans en un volume in-18, et non plus en deux ou trois volumes in-8°, tirés le plus souvent à 3 000 exemplaires, et dont le prix était de 3,50 francs : après la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1834), il publia Balzac, Musset, Vigny (dont *Cinq-Mars* fut réédité par trois fois avec un tirage total de 17 700 exemplaires), et des auteurs étrangers comme Goethe, Schiller, Byron.

À partir de 1848, la production éditoriale connaît une nouvelle phase d'expansion. Entre le Premier et le Second Empire, le nombre de livres a quadruplé, passant de moins de 3 000 en 1814 à plus de 13 800 titres enregistrés en 1866 par la *Bibliographie de la France* – un chiffre annuel qui ne sera guère dépassé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale[78]. Dès 1852, alors que le colportage en déclin se voyait asséner le coup de grâce par une sévère répression, avec la circulaire Maupas instituant une commission permanente de contrôle des livres de colportage[79], Louis Hachette s'assurait un monopole de la vente de livres dans les gares des chemins de fer, passant de 60 à 160 kiosques entre 1854 et 1865[80]. En 1853, il lança également une série de romans, la « Bibliothèque des chemins de fer ».

Cette phase de rationalisation correspond à un élargissement significatif du public, comme en témoigne la hausse des tirages. De 1 000-1 500 exemplaires sous la Restauration, le tirage moyen d'un roman passa à 1 500-2 000 dans les années 1830, pour atteindre 2 000 ou 3 000 à partir de 1840. *Le Rouge et le Noir* (1830) et *La Chartreuse de Parme* (1839) n'ont été imprimés qu'à 750 et 1 200 exemplaires respectivement, leur faible diffusion à leur époque est notoire. Mis à part quelques grands succès comme les romans de Walter Scott, qui avaient pu faire l'objet d'une dizaine de rééditions dans les années 1820 (sans toutefois dépasser les 20 000 exemplaires), *Les Aventures de Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ou encore *Le Cocu* de Paul de Kock, qui ont connu cinq à huit éditions de 1831 à 1835 (avec un tirage estimé entre 11 000 et 14 000 exemplaires), rares étaient les œuvres de fiction contemporaines qui dépassaient jusque-là le petit cercle des lettrés. Les livres de Balzac qui se sont le mieux vendus, *Physiologie du mariage* (1829), qui n'est pas un roman, et *La Peau de chagrin* (1831), plafonnaient ainsi à 20 000 exemplaires avant 1850. En poésie, si l'on

excepte le succès spectaculaire des *Chansons* de Béranger, qui s'explique par des raisons politiques et par le genre de la chanson, seules les *Œuvres complètes* de Lamartine avaient connu cette bonne fortune, avec sept éditions entre 1831 et 1835 (entre 9 000 et 12 000 exemplaires). Les titres classiques restaient les mieux diffusés.

Le lancement du roman-feuilleton en 1836 modifia la situation de la production littéraire. Grâce à *La Vieille Fille* de Balzac, *La Presse* conquit plus de 11 000 abonnés en six mois. En 1845, ce chiffre avait doublé. Marquant la généralisation du procédé, la parution en feuilleton du *Juif errant* d'Eugène Sue dans le très officiel *Constitutionnel*, en 1844, accrut le tirage du journal de 3 600 à 25 000. Avec *Les Mystères de Paris* du même auteur, d'abord publié dans le *Journal des débats* en 1842-1843, c'est l'un des meilleurs succès de librairie de l'époque, qu'on estime entre 50 000 et 80 000 exemplaires jusqu'en 1850. *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas recueillirent également les suffrages du public (respectivement onze et sept éditions, pour sans doute plus de 24 000 exemplaires[81]).

Ces chiffres de tirages laissent deviner une diffusion beaucoup plus large, par le biais des pratiques de lecture collective lors des veillées, des échanges, du prêt, de la fabrication de livres à partir des feuilletons découpés dans la presse, et de la fréquentation des cabinets de lecture, où les auteurs de romans-feuilletons, Dumas, Sue, Féval, sont les écrivains favoris. À une époque où l'alphabétisation fait de grands progrès, grâce à la loi Guizot, la lecture n'est plus réservée aux classes dominantes, même si les véritables lecteurs urbains ne constituent guère plus de 12 % de l'ensemble de la population[82]. Vers 1848, près des deux tiers des conscrits savent lire[83]. D'après les enquêtes de la chambre de commerce, à Paris en 1846-1848, le taux d'ouvriers hommes sachant lire et écrire atteint 87 %. Ce taux est encore nettement inférieur en province, et aussi pour les femmes : la moitié d'entre elles seulement, toutes classes sociales confondues, sont alphabétisées, et elles n'acquièrent souvent, en zone rurale, que la compétence de la lecture[84]. Mais un texte de 1836 sur l'instruction primaire, suivi de la création des premières écoles normales d'institutrices en 1842 et de la loi de 1850 imposant la mise en place d'une école de filles dans chaque commune d'au moins 800 habitants, devait accélérer l'alphabétisation des femmes ; en 1876, la part d'entre elles capables de signer atteindra 67,4 % en zone rurale, 72 % dans la population urbaine[85]. Les plaintes des préfets du Second Empire sur l'influence de Sue témoignent des progrès de la lecture de romans parmi la bourgeoisie et la petite bourgeoisie provinciale[86]. Il compte également des lecteurs parmi la classe ouvrière urbaine, comme en témoigne sa correspondance[87].

Le roman-feuilleton connut un nouvel essor après le coup d'État de Louis-Napoléon, malgré le timbre de un centime par numéro imposé aux journaux qui en publient par l'amendement Riancey à la loi sur la presse, promulgué en juillet 1850. Si elle atteint l'édition populaire illustrée apparue en 1848, cette mesure n'empêche pas le développement, à partir de 1855, d'une nouvelle formule, celle du « journal-roman », brochure hebdomadaire ou bihebdomadaire de huit ou seize pages, dont le tirage moyen est estimé à 20 000 exemplaires. Elle marque l'entrée de la France en régime « médiatique[88] ».

La responsabilité sociale de l'écrivain se trouva accrue par la transformation quantitative et qualitative de son public. Au-delà de la critique conservatrice ou réactionnaire, elle induisit un rapport ambivalent des auteurs à son égard. Les écrivains à succès et leurs représentants y voyaient un progrès, à l'instar de Louis Desnoyers :

> La Révolution a tout nivelé ; il n'y a plus de montagnes dans la société actuelle, et par conséquent plus de bas-fonds ; il n'y a plus qu'une seule classe de lecteurs : tous les Français sont égaux devant la littérature comme devant la loi ; vous trouverez partout, dans les mains du banquier comme dans celles de l'artisan, sous les yeux de l'érudit comme sous ceux du vulgaire, les mêmes histoires et les mêmes romans : Lamartine et Dumas, Thiers et Eugène Sue, Louis Blanc et George Sand. Ce sont là, ce nous semble, des noms qui font l'éloge d'un peuple, quand ce peuple-là a le goût assez avancé pour en faire la gloire[89].

Mais Flaubert s'en désole : « Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans beaux-arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique, de petite littérature[90]. »

Alors que, comme on l'a vu dans la première partie, les écrivains s'étaient affranchis des contraintes imposées à la littérature par les puissants en revendiquant leur autorité auprès du public, celui-ci, devenu la proie des entreprises culturelles en voie d'industrialisation et de commercialisation (presse, édition, théâtre) qui visent la conquête du plus grand nombre, apparaît désormais aux tenants de l'art pour l'art comme le symbole des nouvelles contraintes hétéronomes faites à la littérature. À la demande des puissants, généralement préalable à l'exécution de l'œuvre, s'est substituée une demande le plus souvent anonyme et postérieure à la publication. Comme l'écrit Pierre Bourdieu, « les rapports que les écrivains et les artistes entretiennent avec le marché, dont la sanction anonyme peut créer entre eux des disparités sans précédent, contribuent sans doute à orienter la représentation ambivalente qu'ils se font du "grand public", à la fois fascinant et méprisé, dans lequel ils confondent le "bourgeois", asservi aux soucis vulgaires du négoce, et le "peuple", livré à l'abêtissement des activités productives[91] ».

La haine du « public » se cristallise en effet à la lecture des

œuvres ayant rencontré ses suffrages, comme en témoigne la correspondance de Flaubert. Lisant *La Maîtresse anonyme* de Scribe, il s'écrie : « L'immondicité ne va pas plus loin, rien n'y manque. Ô public ! public ! Il y a des moments où, quand j'y songe, j'éprouve pour lui de ces haines immenses et impuissantes, comme lorsque Marie-Antoinette a vu envahir les Tuileries » (lettre du 29 juin 1850, *Corr.* I, p. 646). Le succès apparaît comme l'effet de concessions faites au goût du plus grand nombre, comble de l'avilissement : « Il y a de quoi vomir, ça n'a pas de nom. – Il faut lire ça pour prendre en pitié l'argent, le succès, et le public », écrit-il à propos d'*Arthur* d'Eugène Sue (lettre du 14 novembre 1850, *Corr.* I, p. 709). Et de fait, si la demande est le plus souvent anonyme et postérieure à la publication en volume, la forme du roman-feuilleton permet de s'ajuster au jour le jour aux attentes exprimées dans le courrier des lecteurs, ainsi que l'a montré Anne-Marie Thiesse dans le cas d'Eugène Sue[92], dont ces attentes ont véritablement infléchi le projet, le faisant en même temps basculer, sur le plan politique, du légitimisme à un républicanisme teinté de socialisme. En vertu d'une représentation appelée à se pérenniser, la soumission à la demande du public est associée à l'appât du gain et assimilée à la prostitution. C'est même, aux yeux de Flaubert, la pire des formes de prostitution : « Faire de l'art pour gagner de l'argent, flatter le public, débiter des bouffonneries joviales ou lugubres en vue du bruit ou des monacos, c'est là la plus ignoble des prostitutions, par la même raison que l'artiste me semble le maître homme des hommes » (lettre du 8 avril 1851, *Corr.* I, p. 770). Ce motif de l'écriture comme prostitution est thématisé dans *Les Filles de plâtre* de Xavier de Montépin, où des femmes viennent vendre leur corps à un journaliste en échange d'un article laudateur, ou même de la publication d'un de leurs manuscrits[93].

À ceci s'ajoute l'émergence d'un groupe de spécialistes, les critiques, qui entend s'arroger le monopole de la consécration littéraire en disqualifiant le goût du public des profanes, lequel constitue une menace directe pour son pouvoir[94]. C'est en effet à cette époque que, suivant l'analyse de Pierre Bourdieu, se différencie, au sein du champ littéraire, un pôle de production restreinte où la valeur des œuvres est déterminée par le jugement des pairs et des initiés, à l'opposé du pôle de grande production régi par les chiffres de vente et la sanction du public. « […] les artistes écrivent pour leurs pairs, ou du moins pour ceux qui les comprennent », tranche Barbey d'Aurevilly dans la préface à la réédition d'*Une vieille maîtresse* en 1866 (l'ouvrage est initialement paru en 1851[95]). Opérant une distinction entre la valeur esthétique et la valeur commerciale des œuvres, cette différenciation fonde la deuxième phase d'autonomisation du champ littéraire, dont le fonctionnement repose sur cette économie renversée.

À tel point que le succès immédiat devient suspect. Certains écrivains, comme Leconte de Lisle, y voient « la marque d'une infériorité intellectuelle[96] ». Et il entache même les auteurs appréciés, comme Béranger :

> Béranger, depuis trente ans, défraye les amours d'étudiant et les rêves sensuels des commis voyageurs. Je sais bien que ce n'est [pas] pour eux qu'il a écrit. Mais c'est surtout ces gens-là qui le sentent. D'ailleurs on a beau dire, la Popularité, qui semble élargir le génie, le vulgarise parce que le vrai Beau n'est pas pour la masse, surtout en France. – *Hamlet* amusera toujours moins que *Mademoiselle Belle-Isle* . […] – J'ai vu tant d'imbéciles, tant de bourgeois étroits chanter ses *Gueux* et son *Dieu des bonnes gens* , qu'il faut vraiment que ce soit un grand poète pour avoir résisté dans mon esprit à tous ces ébranlements prodigieux. (Lettre de Flaubert du 27 septembre 1846, *Corr* . I, p. 363.)

Cette admiration ne résistera pas à la gloire grandissante de Béranger ni surtout à son accession au statut de poète officiel à sa mort : dans *Madame Bovary*, Homais entonne « Le Dieu des bonnes gens » au baptême de sa filleule Berthe, et lorsqu'il apprend les poursuites contre Baudelaire, Flaubert indigné lui suggère d'insérer dans sa défense un parallèle avec « ce sale bourgeois qui a chanté les amours faciles et les habits râpés ! », et qui a eu pourtant droit aux funérailles nationales (lettre du 23 août 1857, *Corr*. II, p. 759).

La citation précédente montre que le mépris qu'inspirent les auteurs à succès aux tenants de l'art pour l'art n'est pas uniquement suscité par les compromissions qu'ils sont supposés avoir faites pour l'obtenir, mais aussi par le principe de l'économie des biens de luxe selon laquelle la rareté crée la valeur – à ceci près qu'il s'agit ici, dans le court terme, d'une valeur symbolique et non marchande. Certes, comme le note Bourdieu, la rareté qui fait la valeur de l'œuvre tient moins au produit qu'au nom de son auteur. Mais à une époque où la légitimation des puissants ne départage plus les écrivains honorables des « Rousseau du ruisseau », le circuit de diffusion restreinte constitue un mode de distinction aristocratique[97] des écrivains « raffinés » par rapport aux auteurs à succès. Et la diffusion large devient synonyme de vulgarisation et de dévaluation. « Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et de se faire imprimer », écrit Sainte-Beuve dans son article sur la « littérature industrielle », déplorant cette invasion de la « démocratie littéraire[98] ». Tocqueville exprimait également ce sentiment dans *De la démocratie en Amérique* :

> Dans les aristocraties, les lecteurs sont difficiles et peu nombreux ; dans les démocraties, il est moins malaisé de leur plaire, et leur nombre est prodigieux. Il résulte de là que, chez les peuples aristocratiques, on ne doit espérer de réussir qu'avec d'immenses efforts, et que ces efforts, qui peuvent donner beaucoup de gloire, ne sauraient jamais procurer beaucoup d'argent ; tandis que, chez les nations démocratiques, un écrivain peut se flatter d'obtenir à bon marché une médiocre renommée et une grande fortune. Il n'est pas nécessaire pour cela qu'on l'admire, il suffit qu'on le goûte[99].

À la « popularité » s'oppose donc la « gloire ». Et au succès immédiat l'espoir d'une reconnaissance posthume, le rêve d'« immortalité ». Stendhal écrivait ainsi dans ses *Souvenirs d'égotisme* : « Je suppose que mes futurs lecteurs ont dix ou douze ans[100]. » Flaubert répond quant à lui à Maxime Du Camp : « Mais si votre œuvre d'art est bonne, si elle est *vraie*, elle aura son écho, sa place, dans six mois, six ans – ou après vous. Qu'importe ! » (Lettre du 26 juin 1852, *Corr.* II, p. 114.) De même, les frères Goncourt considèrent qu'« un livre n'est jamais un chef-d'œuvre, il le devient », et que « le génie est le talent d'un homme mort » ; en effet, expliquent-ils, « il est indispensable pour être célèbre d'enterrer deux générations, celle de ses professeurs et celle de ses amis de collège, la vôtre et celle qui a précédé[101] ».

Certes, une partie d'entre eux font ainsi de nécessité vertu, mais il serait faux de réduire leur posture à ce principe. Flaubert a tant proclamé avant même de s'y essayer qu'il ne voulait pas publier ses œuvres, et il a tant redouté le succès de scandale qui arrive à *Madame Bovary* par son procès – les 6 000 exemplaires de la première édition furent vite écoulés, suivis de deux supplémentaires la même année – qu'on peut le penser au moins en partie sincère[102]. La vie ascétique qu'il a choisi de mener, reclus en province, malgré les pressions de son entourage, Louise Colet et surtout Maxime Du Camp, en est la preuve. À ce dernier, il réplique, par exemple :

> […] tous ces mots *se dépêcher* , *c'est le moment* , *il est temps* , *place prise* , *se poser* et *hors la loi* sont pour moi un vocabulaire vide de sens. […] *Arriver* ? – à quoi ? – À la position des MM. Murger, Feuillet, Monselet, etc., etc., etc., etc., Arsène Houssaye, Taxile Delord, Hippolyte Lucas et 72 autres avec ? Merci. » (Lettre du 26 juin 1852, *Corr.* II, p. 113.)

Dans ses souvenirs, Du Camp parle de Flaubert comme d'un « mystique littéraire[103] ». On peut considérer, avec Pierre Bourdieu, que « la mystique christique de l'"artiste maudit", sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer[104] ».

Qui plus est, il faut s'interroger sur les raisons qui font que ce principe de distinction parvient à s'imposer. Elles tiennent aux présupposés concernant les modes d'appropriation des œuvres et à la hiérarchisation du public en fonction de ses compétences de lettré. On a déjà évoqué, au chapitre précédent, la coupure présumée par les pourfendeurs des éditions populaires entre la lecture cultivée, caractérisée par la distance et le désintéressement, et le mode de consommation immédiat et utilitariste imputé aux nouveaux lecteurs. Comme l'écrit Anne-Marie Thiesse, « l'ancienne distinction lettrés *vs* illettrés est tout à la fois déplacée et conservée : au critère de la

compétence pratique (savoir lire) est substitué le critère de la disposition esthétique (savoir ce qu'il faut lire et comment[105]) ».

L'apparition d'une lecture « esthète », en relation étroite avec la réception de l'esthétique kantienne et l'affirmation de la théorie de l'art pour l'art, est contemporaine de la naissance du roman-feuilleton en 1836 (l'ouvrage de Victor Cousin, *Du vrai, du beau, du bien* paraît la même année). Elle se démarque aussi bien des lectures « sérieuses » que des lectures de « divertissement ». Si le roman-feuilleton paraissait d'emblée s'inscrire dans cette dernière catégorie, la réception des œuvres de Balzac et de Sue brouilla cette classification. En réponse aux critiques qui y voyaient un produit de divertissement obscène, ce dernier entreprit d'exhiber dans le *Journal des débats* les preuves des lectures « sérieuses » des *Mystères de Paris* par des magistrats, des médecins et des philanthropes.

Cette attitude « sérieuse » face aux romans réalistes est attestée plus largement par les études consacrées aux lettres que lectrices et lecteurs ont adressées aux écrivains, notamment à Balzac et à Sue : les intérêts qu'elles ou ils y investissent sont divers, allant de l'instruction à un usage politique (par les philanthropes et les ouvriers militants), le sérieux passant toujours avant le divertissement, comme l'a montré Judith Lyon-Caen[106]. S'il est hasardeux d'induire l'ensemble des pratiques réelles de ces reconstructions, qui relèvent sans doute plus de la mise en scène de soi en fonction des attentes supposées et des bénéfices escomptés (nombre de ces lecteurs sollicitent une aide matérielle ou une recommandation) que du témoignage sincère (sans compter les dispositions spécifiques qui conduisent certains lecteurs, à la différence de la majorité, à écrire au grand écrivain), elles n'en donnent pas moins des indications sur la réception de ces romans comme des enquêtes sociales et des documents, sans qu'à aucun moment il y ait confusion entre la fiction et la réalité. La fiction fournit un cadre interprétatif du fonctionnement du monde social, en reliant l'expérience de vie aux représentations sociales intériorisées par le lecteur, ou en révélant des aspects méconnus, suscitant des sentiments de pitié et d'indignation, sans que cela implique nécessairement une adhésion morale ou idéologique. La notion d'identification est réductrice pour rendre compte de ces expériences de lecture qui, même lorsque rapportées au vécu du lecteur, servent plus à comparer, situer, analyser et monter en généralité (par la construction de types ou de destins sociaux), dans un double processus d'auto-socioanalyse et de jugement de la fiction sous le rapport de la vraisemblance et de la morale. Un des traits du processus d'immersion fictionnelle réside, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, dans le fait qu'il s'agit d'un « état mental scindé » : « Il nous détache de nous-mêmes, ou plutôt il nous détache de nos propres représentations, en ce

qu'il les met en scène selon le mode du "comme-si", introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes[107]. »

Ceci vaut également pour la lecture dite de « divertissement », dont les représentations oscillent entre le schème de l'identification et celui de l'évasion. Les études réalisées par Richard Hoggart et Anne-Marie Thiesse pour des périodes ultérieures, lorsque le roman-feuilleton se sera standardisé, montrent du reste que l'identification aux personnages de l'univers fictionnel est improbable pour les lecteurs issus des classes populaires : lecture « oblique » selon Hoggart, « réalisme du conventionnel » et « distanciation du réel » selon Thiesse, ces travaux portent au jour l'intériorisation de la domination par ces lecteurs qui banalisent leur pratique et la disqualifient au lieu de la valoriser[108]. Il ne s'agit certes pas de nier le caractère stéréotypé et répétitif de certaines productions culturelles à destination du public le plus large, mais de rappeler, avec Anne-Marie Thiesse, que « l'aliénation, si aliénation il y a, ne saurait être créée par ces romans, puisqu'elle est inscrite dans le rapport au monde social d'une classe à laquelle est déniée la domination théorique de ses pratiques (culturelles, en l'occurrence[109]) ». C'est d'ailleurs moins à ces productions mêmes qu'à leur mode de consommation qu'on impute les effets aliénants, comme l'atteste l'idée que les lecteurs cultivés en seraient préservés par leur aptitude à se les approprier au « deuxième degré[110] ».

La hiérarchisation sociale du public supposé sous-tend en bonne partie la hiérarchie des produits culturels[111]. La lecture cultivée, réputée supérieure, fait la valeur symbolique des œuvres dont elle se réserve la jouissance exclusive, et lorsque ce monopole est remis en cause par un engouement du public élargi, l'œuvre se voit menacée de dévaluation. Il faut souligner que ce principe de hiérarchisation entre œuvres à grande diffusion et œuvres à diffusion restreinte n'est pas l'apanage des écrivains « aristocratiques ». On le retrouve, comme on l'a vu, aussi bien dans les propos des porte-parole de l'Église (qui a su en tirer parti en favorisant le développement d'un art religieux populaire) que dans ceux des penseurs socialistes et d'autres philanthropes en tout genre. Le revendiquent désormais aussi les instituteurs, à qui l'État confie la mission de l'alphabétisation des enfants d'origine modeste, et les médecins.

Tous ces « experts » s'accordent sur la nécessité d'accompagner et de contrôler l'acculturation des classes populaires. S'il en est encore, surtout parmi les conservateurs, pour penser que la lecture et l'accès au savoir constituent en eux-mêmes un danger, ce qui se joue est surtout la lutte de concurrence entre l'Église, l'État, les partis politiques et les entrepreneurs culturels pour la captation et le contrôle de ce nouveau public. Cette période voit en effet la première

dissociation stricte entre culture populaire et culture scolaire, fruit de l'invention du livre scolaire, qui génère un nouveau marché éditorial que Louis Hachette a su exploiter[112]. Mais la culture scolaire est elle-même hiérarchisée entre les deux niveaux d'enseignement, le secondaire, réservé aux enfants de la bourgeoisie (il le restera jusqu'à la réforme de 1904 et même au-delà, jusqu'à l'instauration de l'accès gratuit en 1931), le primaire, qui devient l'école du peuple (la loi de 1881 sur l'enseignement obligatoire l'ayant universalisé[113]). À ceci s'ajoute enfin une division sexuée, qui oppose les lectures masculines « sérieuses » (la politique notamment) aux lectures féminines « frivoles » (le roman-feuilleton, qui peut pourtant donner lieu aux méditations les plus profondes à en juger d'après les lettres adressées aux écrivains par des lectrices). Ainsi, à la bipartition entre culture savante et culture populaire (autrefois incarnée par la « Bibliothèque bleue », qui disparaît quasiment avec la fin du colportage), se substitue une hiérarchie tripartite, qui relègue le roman-feuilleton tout au bas de l'échelle.

Le poison des « mauvais livres »

Cette lutte de concurrence pour la conquête des nouveaux lecteurs donne aussi tout son sens aux débats sur la question des « mauvaises lectures », constituée dès lors comme un problème social. Sans surprise, et bien qu'on ne puisse l'assimiler à une classe de lecteurs particulière, puisqu'il touche aussi bien un public bourgeois que petit-bourgeois, le roman arrive en tête de la catégorie des « mauvais livres ». Selon Jean Hébrard, « les "mauvais livres" ne distinguent les lecteurs populaires que dans les discours qui se construisent pour s'assurer d'un pouvoir culturel sur les nouveaux venus dans la culture écrite[114] ». En effet, alors même que les pratiques de lecture des autodidactes sur lesquelles on dispose de témoignages révèlent un éclectisme qui mêle ouvrages savants et livres de grande diffusion, ils sont identifiés à cette dernière catégorie qui devient le stigmate de leur indignité culturelle. Les femmes sont bien entendu les plus directement visées. Mais pas seulement. Le « peuple » est suspect d'être le réceptacle de ces « mauvais livres » qui, selon leurs détracteurs, attisent les intérêts égoïstes et excitent les plus vils instincts.

Dans son intervention du 6 avril 1847 à la Chambre des députés, le baron Chapuys-Montlaville accusa le roman-feuilleton de détourner le lecteur de la réalité en lui faisant miroiter une « existence fabuleuse, chargée de plaisirs, entourée de splendeurs », qui le conduit à mépriser « l'état, la profession de son père » et le pousse vers « les

satisfactions extrêmes de l'orgueil et du bien-être matériel ». La lecture régulière de ces romans constituait à ses yeux un grave péril pour la société : « […] en dégoûtant […] chaque citoyen de sa situation, et en lui faisant concevoir pour son avenir des espérances chimériques, cette lecture provoque le déclassement », qui est une « maladie épidémique de ce temps[115] » (il s'agit bien sûr ici de déclassement par le haut). Dans la réponse qu'il lui fit, Louis Desnoyers s'étonna « qu'un prétendu démocrate comme [lui] considère que les enfants ne doivent pas aspirer s'élever au-dessus de la condition de leurs parents[116] ».

L'étude du courrier des lecteurs de Balzac et de Sue montre que ceux-ci puisaient en fait dans leurs œuvres une matière pour analyser des expériences de déclassement par le bas ou comprendre les obstacles à leurs rêves d'ascension sociale plutôt que de quoi nourrir de telles aspirations[117]. Si l'on peut avancer l'hypothèse que ce type d'expérience de mobilité descendante ou d'échec à s'élever socialement fait partie des dispositions qui conduisent à s'adresser au grand écrivain, ces correspondances n'en révèlent pas moins que les romans réalistes fournissaient des instruments de réflexion sur la mobilité sociale dans leur société et sur ses limites. En cela, leurs détracteurs n'avaient pas tort de craindre qu'ils leurs donnent des armes intellectuelles pour généraliser leur sentiment d'injustice et formuler une critique sociale. Et ce d'autant plus qu'ils touchaient ce qu'on appelait alors le « prolétariat intellectuel » (étudiants démunis, pions, répétiteurs, clercs de notaires ou d'huissiers, aspirants écrivains ou écrivains ratés) et l'élite ouvrière urbaine (celle travaillant notamment dans le domaine du livre et de l'imprimerie).

Le succès des romans-feuilletons d'Eugène Sue alimentait les prophéties de malheur sur la révolution à venir. Alfred Nettement écrivit ainsi à propos du *Juif errant* :

> Qu'est-ce donc que ce livre qui fait une révolution dans un journal, rapporte à son auteur mille fois tant que le *Paradis perdu* a rapporté à Milton, entre partout, dans le salon, dans la mansarde, au tournebride où les valets se désaltèrent, dans la boutique du marchand, dans le boudoir de la Chaussée-d'Antin, au cabinet de lecture dont il est la providence, livre qui fait événement et d'où sortiront peut-être les événements, car on n'agit pas en vain sur l'opinion publique, et quand on promène une torche allumée au milieu de barils de poudre, il n'y a pas lieu de s'étonner si l'explosion arrive[118] ?

Dans les dernières années de la monarchie de Juillet, la préfecture de police mit en place un suivi des publications littéraires et politiques perçues comme dangereuses pour mesurer leur action sur l'opinion publique[119]. La figure de l'écrivain s'était bel et bien substituée à celle du philosophe des Lumières, au premier rang des producteurs symboliques menaçant l'ordre social. Louis Desnoyers le constatait en 1847 :

> On se rappelle que, sous la Restauration, tout ce qui arrivait de mal, dans n'importe quel petit coin du globe, était attribué par les gens bien-pensants à *monsieur de Voltaire* et à Jean-Jacques Rousseau. Cette croyance au maléfice des deux philosophes a même fourni à Béranger [*sic*] un de ses plus spirituels refrains. Eh bien ! il faut changer ce refrain, si on s'en réfère aux gens bien-pensants d'aujourd'hui […] ; il faut désormais substituer à ces deux noms néfastes ceux d'Alexandre Dumas, d'Eugène Sue, de Scribe, de Soulié, de George Sand, de tous les *coupables industriels* de ce genre120 […].

Après 1848, le roman-feuilleton fut tenu, avec le théâtre, pour un des principaux responsables des insurrections, et Sue et Dumas pour les vulgarisateurs des idées révolutionnaires. Ces arguments furent invoqués en faveur de l'amendement Riancey, qui imposait un droit de timbre aux journaux121. Dans la circulaire adressée le 4 janvier 1851 aux préfets en vue de l'application de la loi du 27 juillet 1849 sur la presse, le ministre de l'Intérieur écrit :

> Le caractère le plus commun des écrits qu'on s'efforce de répandre en ce moment et auxquels on donne la forme la plus populaire, c'est de diviser la société en deux classes, les riches et les pauvres, de représenter les premiers comme des tyrans, les seconds comme des victimes, d'exciter l'envie et la haine des uns contre les autres et de préparer ainsi dans notre société qui a tant besoin d'unité et de fraternité tous les éléments d'une guerre civile122.

Les attendus et la sévérité du jugement prononcé contre *Les Mystères du peuple* d'Eugène Sue en 1857, et dont on a vu les termes ci-dessus, condensent toutes ces craintes.

Le débat sur le rôle de la littérature dans la révolution de Février continua de faire rage sous le Second Empire, opposant notamment l'orléaniste Cuvillier-Fleury, qui contestait l'idée que le roman et le théâtre avaient « perdu la France », et le légitimiste Alfred Nettement, détracteur du roman-feuilleton, qui voyait dans les événements de 1848 la réalisation de ses pronostics123. Député de 1849 à 1851, incarcéré après le coup d'État, Nettement revient sur cette question dans un essai paru en 1864, au moment où la censure commence à se relâcher :

> Or, nous voyions qu'après Balzac, qui avait livré les hautes classes au mépris et à la haine des classes populaires par ses tableaux pessimistes, où des vices et des désordres exceptionnels dans les classes supérieures sont représentés comme quelque chose de normal et d'universel, Eugène Sue était venu exaspérer les classes populaires en exagérant leurs souffrances et leurs misères dans les *Mystères de Paris* , en leur montrant dans le *Juif-Errant* les utopies sociales comme une issue. Nous voyions enfin Lamartine jeter, par ses *Girondins* , le dernier et le plus dangereux des romans, l'étincelle électrique de la passion politique sur toutes ces matières inflammables. Alors nous ne doutâmes plus que l'on verrait d'un jour à l'autre s'allumer l'incendie124.

Plus généralement, les années qui suivirent 1848 furent une période de réflexion intense sur l'influence nocive des œuvres de fiction125. Les champions de cette idée devaient résoudre un paradoxe.

Le modèle de la contagion morale, qui fondait la responsabilité objective, pouvait aisément alimenter l'argument des auteurs visés, selon lesquels la littérature n'était elle-même qu'un reflet de la société de son temps ou, au mieux, son expression, comme l'expliquait par exemple Feydeau dans la préface à *Fanny*, ce qui dédouanait l'écrivain de sa responsabilité subjective. Dans l'introduction à ses études critiques sur le roman-feuilleton, Alfred Nettement avait abordé cette question en expliquant que, corrompue par l'industrialisation de la presse et de l'édition, ainsi que par le régime orléaniste, la littérature était devenue « corruptrice à son tour ». En outre, la responsabilité objective que créait la diffusion des idées par contagion ne l'exemptait pas de responsabilité subjective : « La contagion intellectuelle n'est pas comme la contagion physique ; on est toujours libre d'y échapper, toujours coupable de la répandre[126]. »

En 1853, peu après la création de la commission d'examen des livres de colportage, qui avait pour tâche de vérifier que ceux-ci n'étaient pas contraires à l'ordre, à la morale et à la religion, l'Académie des sciences morales et politiques donna pour sujet de concours : « Exposer et apprécier l'influence qu'a pu avoir en France sur les mœurs la littérature contemporaine, considérée surtout au théâtre et dans le roman. » Le lauréat, Eugène Poitou, juge au tribunal civil d'Angers, publia son essai en 1857, année du procès de Flaubert et de Baudelaire. Cet ouvrage concentre et explicite nombre de représentations de l'époque sur les effets sociaux de la littérature.

Poitou proposait un modèle d'analyse du mécanisme qui faisait de la littérature non seulement un vecteur actif de diffusion des idées, mais aussi une source de nuisance en soi. Bien que son intention ne fût pas d'imputer tous les maux de son temps aux mauvais romans et aux mauvais drames, comme il le précisait dans son avant-propos, et bien qu'il se dît conscient de ce que les « méfaits » de la littérature étaient en partie dus à la société qui les avait encouragés, il n'en était pas moins convaincu que « des maladies morales dont nous souffrons, quelques-unes ont été engendrées, plusieurs aggravées, et que toutes ont été prodigieusement répandues par la littérature ». Par conséquent, « si elle n'est pas seule responsable du trouble qui s'est introduit dans l'ordre moral, la responsabilité qui doit peser sur elle est cependant beaucoup plus grande qu'on ne le croit communément[127] ».

Un postulat fondait son propos : la littérature n'est pas seulement l'expression de la société, mais, tout en étant les interprètes des tendances de leur époque, les écrivains mêlent aux idées qu'ils reçoivent de l'extérieur des idées qui leur sont propres, leur originalité étant, sous ce rapport, à la mesure de leur talent. De ce fait, après avoir subi l'action de son époque, l'écrivain exerce à son tour une

« réaction plus ou moins profonde ». Cela est d'autant plus vrai dans les périodes de crise et de transition, ou dans les moments de « défaillance morale » de la vie d'une nation. Alors, l'ordre des choses est interverti. Plutôt que de traduire les idées de la société, ses besoins, voire ses maux, les écrivains n'expriment plus que « le caprice de leur imagination et le dérèglement de leur pensée ». Dans ces moments, « la société reçoit l'impulsion bien plus qu'elle ne la donne » :

> Alors, au lieu de peindre les mœurs, la littérature aspire à les réformer ; au lieu d'exprimer les idées communes, elle s'efforce d'en répandre de nouvelles. Elle ne se contente plus d'amuser ou de polir les esprits ; elle veut les endoctriner : elle vise à l'enseignement et à la prédication ; elle se met au service des systèmes et des utopies ; elle se transforme en instrument de propagande ; elle peut devenir un moyen de révolution. (P. 2-3.)

Les deux genres littéraires qui ont, malgré leur caractère léger, « le privilège d'exercer sur les esprits une influence considérable » sont le théâtre et le roman. Le premier, qui est la seule forme littéraire accessible à la « foule », a de « fortes prises sur l'âme humaine », tandis que le second « sait s'emparer des imaginations, et par là dominer surtout les femmes et les jeunes gens, deux grandes puissances en tout pays, particulièrement dans le nôtre », écrit Poitou (p. 3). Lorsqu'il était peinture ou satire des mœurs, le roman ne faisait que reproduire les travers de la société pour en rire, poétiser les sentiments à la mode, épurer les idées, mais sans les changer. À partir du milieu du XVIIIe siècle, « le roman, de littéraire, se fit dogmatique ; […] il voulut être un enseignement, se mêla de polémique et entreprit de propager des idées nouvelles » (p. 4). Les lettres persanes et les contes de Voltaire ouvrirent la voie, mais c'est Rousseau qui a créé « le roman philosophique et réformateur ». Le théâtre, qui doit en même temps qu'une peinture être une école des mœurs, devint à son tour un instrument de combat. Malgré le renouveau spiritualiste incarné par Chateaubriand et Madame de Staël, la Restauration ne suffit pas à leur rendre un souffle. Bientôt, les luttes philosophiques et religieuses ranimèrent les idées du XVIIIe siècle, « l'intolérance redonna des forces au matérialisme vaincu ; et avec l'esprit d'irréligion sembla renaître l'esprit révolutionnaire » (p. 6). On vit alors ressurgir « la mauvaise littérature du siècle passé » parallèlement à l'éclosion de nouvelles utopies. La littérature commença « à s'égarer à la recherche d'un art sans idéal et sans moralité ». Tandis que la scène du théâtre de Boulevard se mit à étaler aux yeux du public la vie des bas-fonds et ses crimes, le roman, de plus en plus populaire, entreprit de conquérir tous les territoires des lettres : l'histoire, la philosophie, la religion, la science sociale, l'économie politique, le droit, les questions sociales (systèmes pénitentiaires, émancipation des femmes, organisation du

travail, etc.).

« À quel point une telle littérature doit altérer à la longue les idées morales d'un peuple, il est aisé de l'imaginer », poursuit Poitou. Car, à la différence de la discussion philosophique et religieuse qui ne s'adresse qu'aux « esprits éclairés, sérieux, réfléchis », se diffusant lentement dans un cercle étroit, « le roman parle à tous et se fait comprendre de tous ». Le dogmatisme s'y « enflamme, la philosophie se passionne et se colore, les théories prennent un corps, vivent, agissent et combattent ». Le théâtre est « plus saisissant encore : l'illusion de la scène, le pathétique des situations, l'accent de la voix humaine donnent à la pensée dialoguée une puissance que rien n'égale, et font du drame le plus formidable enseignement que puisse recevoir le peuple ».

« Un mal immense a été fait », conclut le juge, dont il se propose de mesurer l'étendue dans son livre en cherchant dans le « tableau de nos récents égarements » une leçon pour le présent, peut-être un remède, car les lettres peuvent être un « instrument de bien ou de mal, de progrès ou de décadence » (p. 9-10). Son étude s'attachait aux œuvres d'auteurs qui se sont distingués par leur talent ou par leur popularité, les deux ne se recoupant pas nécessairement.

La première partie exposait les doctrines morales que véhicule la littérature contemporaine. Il y décelait deux tendances : le matérialisme et le scepticisme. Le matérialisme se pare du beau style d'un Gautier, pour mieux exhiber son culte du plaisir, son « sensualisme cynique » et ses tableaux plus « lubriques que voluptueux » ; il s'amalgame au mysticisme ou à la poésie chez Balzac pour diffuser la théosophie, le mesmérisme et d'autres doctrines de ce type ; il s'orne encore d'élégance mondaine dans *Le Juif errant* de Sue. Le scepticisme, « déisme pâle et chancelant », est représenté par Sand (*Indiana*), Quinet (*Ashaverus*), Dumas (*Antony*), Vigny (*Chatterton*). Les deux doctrines convergent pour faire l'apologie du suicide, de la passion, c'est-à-dire la satisfaction des instincts et des appétits au nom d'un fatalisme qui nie le libre arbitre, de l'amour libre et de l'adultère. Ainsi, *Le Rouge et le Noir* est, aux yeux de Poitou, un « livre détestable à tous égards, plein de fiel, de haines irréligieuses, de scepticisme et de corruption élégante » (p. 49). Et le juge de rapprocher Stendhal de Balzac, sur la forme, où il décèle la « même affectation des méthodes scientifiques, le même dogmatisme prétentieux, le même parti pris de bizarrerie », et sur le fond, où c'est « le même matérialisme médical, le même sensualisme pratique, la même absence de tout sentiment élevé et de toute pensée morale » (p. 70). Mais ce qui lui semble plus dangereux encore est la littérature qui présente le mariage comme une institution arbitraire, faite pour exploiter la femme, et la fidélité comme une absurdité, à l'instar de *Valentine* et *Jacques* de Sand ou

Physiologie du mariage, *La Vieille Fille* et *Le Contrat de mariage* de Balzac. Dans le même esprit, chez Balzac, Hugo, Gautier, Dumas, les courtisanes sont rachetées par l'amour. La peinture du mal, la poétisation du crime, comme dans *La Peau de chagrin* de Balzac, ont un effet corrupteur : « Autant l'art élève notre âme et la dispose aux généreuses pensées par la contemplation du beau et du bien, autant il l'abaisse et développe en elle les sentiments mauvais, quand il expose à ses yeux la laideur morale et s'efforce d'ennoblir le mal » (p. 123).

Du point de vue de ce que Poitou définissait comme la morale publique, les théories sociales que véhiculait la littérature contemporaine étaient tout aussi dangereuses pour l'ordre établi : la littérature subvertit en effet la morale publique sous l'influence des réformateurs modernes. L'homme y est montré en lutte contre la société. Celle-ci est tenue pour responsable du mal et des crimes chez Vigny (*Stello*, *Chatterton*), Sand (*Lelia*, *Horace*) ou Sue (*Le Juif errant*). La critique la plus radicale vise les piliers de l'ordre social que constituent la famille et la propriété, chez Luchet (*Frère et sœur*) et chez Sue (*Les Mystères de Paris*, *Martin*). La littérature diffuse des théories économiques qui, en dressant les pauvres contre les riches, parlent aux passions, caressent l'égoïsme, inspirent des « espérances chimériques », excitent des « ambitions aveugles, dût-il en naître des haines féroces et d'implacables vengeances » (p. 198). Cette thématique, qu'on trouve déjà chez un poète populaire comme Béranger, ainsi que chez Victor Hugo, George Sand, Eugène Sue et Émile Souvestre, constituait à ses yeux un véritable « crime social ». Car c'est, selon lui, un crime que d'« irriter le pauvre contre le riche ; lui montrer dans le riche […] son ennemi, son oppresseur, son bourreau ». À preuve du lien de causalité entre cette littérature et les troubles sociaux, Poitou mentionnait la pièce déjà évoquée de Félix Pyat, *Le Chiffonnier de Paris*, qui recueillit un grand succès populaire l'année qui précéda la révolution de 1848.

Dans la deuxième partie du livre, notre moraliste se demandait quelle influence la littérature avait exercée de fait sur les mœurs. En premier lieu, la société est devenue « matérialiste, sceptique, et méprisante ». De cette altération des conditions de la vie morale, la littérature est sinon la cause unique, du moins la principale. Cela suffirait à l'accabler. Mais, n'hésitant pas à recourir au vocabulaire médical, le juge entendait étudier de manière plus approfondie, « dans leurs symptômes et leurs effets généraux, les maladies morales que la littérature a inoculées aux générations contemporaines » (p. 241). Selon une opinion partagée à l'époque, il affirmait que le peuple français est le plus perméable aux influences de la littérature. À la différence des Anglais, attachés à la tradition et animés par un instinct conservateur, qui peuvent acclamer un Byron sans en adopter les

excentricités, ou même des Allemands dont l'imagination débridée n'a pas dégradé les mœurs ni ébranlé la société, les Français, irrespectueux du passé, font preuve d'immaturité par leur tendance à tout prendre au sérieux et à tolérer le talent dans ses pires excès. Les révolutions de 1789 et de 1848, conçues comme la conséquence directe des idées novatrices, sous-tendent, on l'aura compris, cette comparaison.

Or l'impact de la littérature dans la société s'était accru. Le théâtre et le roman avaient élargi leur sphère d'activité dans le dernier quart de siècle, notamment par le truchement des relations avec la presse. Gagnés par l'esprit industriel, selon la formule de Tocqueville, les écrivains avaient, dans leur quête du succès à tout prix, cherché à frapper les imaginations. Le roman-feuilleton, qui en était le moyen, devint un « dissolvant moral » ou un « instrument de propagande socialiste ». Grâce à son alliance avec la presse, le roman pénétrait profondément la société :

> Il est entré dans la boutique du marchand, dans l'atelier de l'ouvrier, dans une foule d'honnêtes ménages et de foyers pudiques : il s'est assis, hôte impur, conteur aux paroles empoisonnées, au cercle de la famille, à la veillée d'hiver. Jamais commerce plus éhonté et plus pernicieux de la mauvaise littérature ne s'était fait en plein soleil, sur une pareille échelle et avec un tel succès. (P. 245.)

Le premier effet de cette littérature sur la vie morale fut de développer ce que Madame de Staël a appelé la « maladie de l'imagination », où, « la sensibilité prédominant sur la pensée et la volonté, l'âme arrive par une sorte d'éréthisme à la prostration, et par l'impuissance au désespoir » (p. 249). L'idéaliste qu'était Poitou n'hésitait pas à en comparer les symptômes et les effets aux maladies physiques où un organe se développe de façon anormale, jusqu'à rompre l'équilibre des forces et entraîner la mort. Seule l'action, vertu mâle, constituait selon lui un remède aux tourments de la pensée et à la mélancolie, qui fut remise à la mode par Byron et ses imitateurs. Le propre des maladies de l'imagination, expliquait-il, est d'être « contagieuses ». Sous le nom de poésie intime, mélancolie ou contemplation, celle-ci avait développé le « goût malsain de la rêverie qui, à la longue, énerve la pensée, endort la volonté, et à force de mettre des fantômes à la place de la réalité, conduit à l'oubli du devoir et au dégoût de la vie » (p. 252). Un des facteurs principaux du désespoir ambiant, remarquait-il, est le scepticisme qui, d'arme des penseurs du XVIIIe siècle pour conquérir la liberté d'expression, est devenu un « jeu d'esprit » (p. 254). Mais, menaçait le juge, « on ne joue pas impunément avec de certains poisons » (p. 256). L'incrédulité conduit soit aux « ténèbres du matérialisme », soit aux « convulsions du désespoir » (p. 257). Et Poitou d'imputer en grande part l'augmentation du nombre moyen annuel de suicides à la littérature,

qui en a fait un ressort dramatique et l'a ennobli, selon une thèse largement répandue, comme en témoigne le fait qu'elle ait été évoquée lors de la discussion de la loi de 1835 concernant les délits de presse à la Chambre des députés[128].

Le deuxième effet nocif de la littérature réside dans la glorification de la passion, présentée comme la seule vraie mesure de la grandeur humaine, en particulier lorsqu'elle brave les conventions sociales et les lois qui régissent le vulgaire. Elle attise le goût pour le mal, dont le spectacle seul a une influence funeste : « […] il s'en exhale je ne sais quelles émanations malsaines qui à la longue ternissent les âmes les plus pures ; comme les miasmes des marais inoculent lentement la fièvre » (p. 267-268). Elle excite le goût matérialiste pour les plaisirs sensuels, qui est un des fléaux contemporains, et qui éveille chez les plus humbles « non seulement l'impatience de la pauvreté, mais le dégoût de toute condition modeste et laborieuse ; irrit[e], en haut, les cupidités insatiables, en bas, les brutales convoitises » (p. 271). Elle cultive le goût de la débauche, met sur un piédestal les courtisanes, reflet de ce « sensualisme raffiné », « prêtresses » véritables de cette « religion du plaisir » (p. 274 et 270). Ainsi la littérature est un facteur de décadence. À Paris comme en province, « le mauvais roman » a surexcité les appétits sensuels et préparé un nombre incalculable de « chutes », se glissant « sous le chevet de la jeune fille, dans la mansarde de l'ouvrière » avec des « images décevantes », des « pensées corruptrices » (p. 274-275). À preuve, selon notre juge très au fait des évolutions statistiques, l'accroissement du nombre des naissances illégitimes dans la proportion d'un cinquième – et la diminution de celui des mariages.

Enfin, dans le domaine des mœurs privées, la littérature alimente le dégoût des devoirs et le dédain de l'autorité, fondement de l'ordre social. Les femmes, qui sont « plus impressionnables par organisation, vivant plus que les hommes de la vie intime, et moins distraites qu'eux par le mouvement du monde extérieur, sont plus accessibles à ces mauvaises influences » (p. 277). Lesquelles sont pires que celles des romans libertins, selon Poitou, car le libertinage « dégoûte vite et passe », tandis que « les idées fausses s'insinuent et demeurent » (p. 281). *La Nouvelle Héloïse* est ainsi plus dangereuse à ses yeux que *La Pucelle*, *Valentine* ou *Jacques* que *Mademoiselle de Maupin*. Sur ce point encore, les statistiques qui montrent la progression du nombre de procès en séparation attestent, selon notre juge, la pénétration de ces idées dans les classes moyennes : alors qu'au XVIIIe siècle, les « mauvaises mœurs » étaient, comme la philosophie, le privilège de l'aristocratie, elles se sont « en quelque sorte démocratisées avec le roman » (p. 283). Comme l'institution maritale, l'autorité paternelle

est ébranlée par la propension à voir dans l'expérience une routine et dans la sagesse des vieux des préjugés. Et la littérature contribue à diffuser auprès de la jeunesse les idées révolutionnaires, les systèmes rénovateurs et les utopies à la mode.

C'est surtout sur la classe des demi-lettrés, « esprits à la fois sceptiques et crédules, médiocres et présomptueux », qui « prennent leurs opinons toutes faites dans les journaux » ou encore dans les romans, qu'elle exerce une grande influence, explique Poitou, suivant un argumentaire qu'on a déjà exposé au chapitre 2 : « […] elle a ébloui les simples, irrité les violents, désarmé les niais » (p. 290). L'idée d'égalité a été pervertie pour justifier l'envie, qui se manifeste dans la « haine de toute supériorité », qu'il s'agisse du talent, de la fortune, de la réputation ou du pouvoir. Largement diffusée, elle est devenue « le dissolvant des sociétés démocratiques » (p. 292). Ce « travail de dissolution sociale » a culminé à Paris, poursuit Poitou, dans les dernières années de la monarchie de Juillet, préparant les événements de 1848 : « C'est dans ce peuple si impressionnable, si passionné, si mobile à tous les souffles révolutionnaires, que ces excitations portaient surtout un trouble profond et amassaient peu à peu les éléments d'une explosion formidable » (p. 293).

Le socialisme, qui remet le sort des hommes entre les mains de l'État, les prive, selon Poitou, de leur responsabilité sociale et de leur dignité morale, en y substituant une « monstrueuse abstraction » (p. 297). Énervant les volontés, surexcitant les appétits, il fait éclore « d'insatiables ambitions », une « impatience d'arriver », qui caractérisent les temps modernes. À la place de leurs devoirs, il fait miroiter aux individus leurs droits. Cette doctrine du droit au bonheur a donné à l'esprit révolutionnaire sa puissance de propagande, elle l'a armé de toutes ses séductions. Né dans les classes moyennes, le sensualisme a été « inoculé » aux classes ouvrières par la « mauvaise littérature », à la faveur des progrès de l'instruction, qui les a rendues « plus accessibles aux suggestions de l'ambition et de l'envie » (p. 305). Faut-il s'étonner, demande le juge, « quand de semblables idées ont été vulgarisées par une littérature déclamatoire », si, « de temps à autre, de soudaines explosions viennent comme les éruptions d'un volcan, secouer sur leurs fondements les sociétés épouvantées » (p. 304) ?

Le livre d'Eugène Poitou n'était pas une production isolée sous le Second Empire. Les pamphlets sur la responsabilité de la littérature et du théâtre dans la dégradation des mœurs et le déclenchement des événements révolutionnaires étaient nombreux. Trois mois après le procès de Flaubert, Charles de Mazade évoquait ainsi, dans la *Revue des deux mondes*, les « épidémies morales » que le roman avait le pouvoir de provoquer. Dans une « société nivelée, décomposée et

sceptique », tout se liguait pour favoriser « ces contagions de l'intelligence qui réagissent sur la vie réelle », à commencer par l'affaiblissement des traditions et des mœurs, ainsi que la circulation élargie des livres. Aussi considérait-il le talent de George Sand, à laquelle était consacré l'article, comme d'autant plus dangereux qu'il réunissait « tous les dons de la séduction » : son « essence est semblable à celle de ces fleurs dont le parfum capiteux trouble et énerve », écrit-il[129]. On a analysé ci-dessus le livre de Monpont, *Les Chantres de l'adultère*, publié deux ans plus tard. Comme Poitou, il visait non pas la littérature dite érotique ou pornographique, mais le roman de mœurs, qu'il tenait pour plus dangereux encore que la première, laquelle est réprimée par la loi :

> Il est, en littérature, deux sortes d'immoralité : la première, grossière, brutale, qui ne s'adresse qu'à des êtres déjà corrompus, mais que le lecteur honnête et délicat réprouve, que la censure supprime et que la police correctionnelle punit. Celle-là n'est donc pas à craindre pour les bonnes mœurs. L'autorité la fait enlever de la montre du libraire comme on enlève un tas d'immondices dans la rue, et tout est dit.
> Mais il en est une autre dont l'allure est tout opposée, et qui, par cela même, semble avoir échappé jusqu'à présent à l'œil attentif et sévère de la censure. Celle-ci revêt des formes poétiques et sentimentales, parle le langage de l'amour et de la passion, exalte les imaginations juvéniles, meuble les cerveaux faibles d'idées folles et romanesques, corrompt le moral en faussant un des plus grands principes sur lesquels repose la société : le mariage.

Et de filer à son tour la métaphore du poison pour analyser les effets sociaux de cette littérature :

> Nous tâcherons de démontrer par nos critiques combien une littérature qui fait fausse route et n'est point contenue dans les saines limites que la plus élémentaire des morales impose peut distiller de poison dans les cœurs, égarer les esprits, éveiller les convoitises charnelles, flatter les passions et les instincts pervers et jeter au sein de la société le trouble et la corruption.
> La littérature est une arme à deux tranchants pour les mœurs : autant elle peut les vivifier, les assainir, autant elle peut les corrompre et les détruire[130].

Métaphore que l'on retrouve bien entendu chez Alfred Nettement, à propos de George Sand (toujours elle !) :

> […] on a toujours le droit de demander à un roman ce qu'on demande à un simple breuvage, de ne pas exercer une action malfaisante, de ne pas agir sur le cœur et sur l'esprit comme les poisons agissent sur l'organisme. Un romancier a tous les droits, excepté celui d'empoisonner les âmes[131].

La doxa que formaient les idées et les représentations développées dans ces essais sur le rôle social de la littérature et ses effets sous-tendait l'argumentaire de l'accusation lors des procès. En vain les écrivains inculpés et leurs défenseurs alléguaient-ils que les œuvres incriminées, par leur prix élevé comme par leur difficulté d'accès pour un lecteur non cultivé, n'étaient diffusées que dans le circuit restreint d'un public d'élite. Anticipant l'attaque, Flaubert écrivit ainsi à Émile

Augier pour solliciter l'appui de son père : « J'ai besoin surtout d'avoir des gens considérables par leur fonction qui affirment que je n'ai pas pour industrie de faire des livres à l'usage des cuisinières hystériques » (lettre du 31 décembre 1856, *Corr.* II, p. 656). Tiré à 1 300 exemplaires, le recueil des *Fleurs du mal* est, note Baudelaire à l'intention de son avocat, « relativement à l'abaissement général des prix en librairie, d'un prix élevé. […] Je ne m'adresse donc pas à la foule » (*OC* I, p. 194). Son fidèle ami Charles Asselineau, dans un article sur *Les Fleurs du mal* que Baudelaire a joint au recueil d'*Articles justificatifs* destiné à ses juges (il a paru ensuite dans la *Revue française* du 1er septembre 1857), distingue le livre, qui « attend les siens », du journal qui « va chercher ses lecteurs » (*OC* I, p. 1201).

Les porte-parole de la morale publique avaient cependant beau jeu d'invoquer l'accessibilité de ces publications au tout-venant du fait de leur support (feuille de journal à grande diffusion ou livre qui reste dans les bibliothèques), et en particulier aux femmes dans le cas du roman. L'argument fut utilisé par Pinard au cours des procès de Flaubert et de Baudelaire. Après avoir avancé que le jugement final – le sort que subit Emma Bovary – n'amnistiait pas les détails lascifs de l'œuvre, il expliqua :

> Ce serait placer le poison à la portée de tous et le remède à la portée d'un bien petit nombre, s'il y avait un remède. Qui est-ce qui lit le roman de M. Flaubert ? Sont-ce des hommes qui s'occupent d'économie politique ou sociale ? Non ! Les pages légères de *Madame Bovary* tombent en des mains plus légères, dans des mains de jeunes filles, quelquefois de femmes mariées. Eh bien ! lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ? Et puis, il ne faut pas que l'homme se drape trop dans sa force et dans sa vertu, l'homme porte les instincts d'en bas et les idées d'en haut, et, chez tous, la vertu n'est que la conséquence d'un effort, bien souvent pénible. Les peintures lascives ont généralement plus d'influence que les froids raisonnements. (*O* I, p. 631-632.)

La métaphore du poison se dégageait tout naturellement aussi du parfum des fleurs vénéneuses : « Le poison qu'elles apportent n'éloigne pas d'elles ; il monte à la tête, il grise les nerfs, il donne le trouble, le vertige, et il peut tuer aussi. » L'avocat impérial signalait, non sans mauvaise foi dans le cas des *Fleurs du mal*, dont la diffusion était limitée par son tirage et son prix, la vulnérabilité des publics que l'ouvrage pouvait toucher, prenant néanmoins le soin de préciser que même les lecteurs cultivés n'en étaient pas préservés :

> Je peins le mal avec ses enivrements, mais aussi avec ses misères et ses hontes, direz-vous ! Soit ; mais tous ces nombreux lecteurs pour lesquels vous écrivez, car vous tirez à plusieurs milliers d'exemplaires et vous vendez à bas prix, ces lecteurs multiples, de tout rang, de tout âge, de toute condition, prendront-ils l'antidote dont vous parlez avec tant de complaisance ? Même chez vos lecteurs instruits, chez vos hommes faits, croyez-vous qu'il y ait beaucoup de froids calculateurs pesant le pour et le contre, mettant le

> contrepoids à côté du poids, ayant la tête, l'imagination, les sens parfaitement équilibrés ! L'homme n'en veut pas convenir, il a trop d'orgueil pour cela. Mais la vérité, la voici : l'homme est toujours plus ou moins infirme, plus ou moins faible, plus ou moins malade, portant d'autant plus le poids de sa chute originelle, qu'il veut en douter ou la nier. Si telle est sa nature intime tant qu'elle n'est pas relevée par de mâles efforts et une forte discipline, qui ne sait combien il prendra facilement le goût des frivolités lascives, sans se préoccuper de l'enseignement que l'auteur veut y placer. (*OC* I, p. 1208.)

Pinard souligna, pour terminer, la dangerosité du livre, qu'il estimait – à rebours du dispositif législatif, toujours plus sévère pour la presse – supérieure à celle des journaux :

> J'ajoute que le livre n'est pas une feuille légère qui se perd et s'oublie comme le journal. Quand le livre apparaît, c'est pour rester ; il demeure dans nos bibliothèques, à nos foyers, comme une sorte de tableau. S'il a ces peintures obscènes qui corrompent ceux qui ne savent rien encore de la vie, s'il excite les curiosités mauvaises et s'il est aussi le piment des sens blasés, il devient un danger toujours permanent, bien autrement que cette feuille quotidienne qu'on parcourt le matin, qu'on oublie le soir, et qu'on collectionne rarement. (*OC* I, p. 1209.)

On retrouve dans le réquisitoire de l'avocat impérial les représentations, évoquées au chapitre 2, de l'effet pervers qu'aurait la lecture d'ouvrages « voluptueux » sur les sens. À ceci près que l'argument est centré ici sur les œuvres de fiction ou la poésie. Leur langage est celui des images, dont on suppose qu'il fait appel à des facultés inférieures que la raison n'a pas le pouvoir de contenir. Le jugement de Baudelaire dénonce l'« effet funeste des tableaux » que l'auteur présente au lecteur, indépendamment de l'effort de stylisation qu'il a pu faire et du blâme dont il les a entourés, effet qui, « dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur ».

À l'appui de cette conception, la théorie de la contagion morale présupposait que celle-ci agissait par la communication de l'exemple, comme l'expliquait en 1833 Prosper Lucas dans la première thèse de médecine sur ce sujet[132]. Selon cette théorie, les vibrations nerveuses tendaient à se propager selon le degré de similitude entre l'exemple et l'imitateur potentiel. L'espèce, la famille, l'âge, le sexe, le tempérament comptaient parmi les principales catégories pertinentes de similitude organique. Il était établi que la contagion morale était plus fréquente entre les femmes qu'entre les hommes et entre les personnes où le système nerveux prédominait. Pour Lucas, la presse était un des agents les plus efficaces de la contagion morale, car contrairement à l'expérience immédiate de spectacles dangereux, qui demeurait circonscrite dans l'espace et dans le temps, et donc limitée à un nombre réduit de témoins, son action était sans bornes.

Cette théorie servit, on l'a déjà vu, à fonder les revendications professionnelles des médecins et des psychiatres, ainsi que leur

implication comme agents du maintien de l'ordre social, qui aboutirent avec la loi du 30 juin 1838 sur le financement public des asiles psychiatriques et la constitution des psychiatres en experts reconnus de l'État et des tribunaux. « À une époque où les gouvernements étaient hantés par la mémoire et la crainte d'un soulèvement révolutionnaire, les psychiatres devinrent, par le biais de la théorie de la contagion morale, des défenseurs de l'ordre moral et de l'État », écrit Jan Goldstein[133].

Trois événements leur fournirent l'occasion propice pour démontrer la validité de leur théorie : le procès d'Henriette Cornier pour infanticide en 1826, qui aurait inspiré des pulsions semblables chez d'autres femmes, une épidémie de pyromanie en 1830 et les événements politiques de 1848. Les trois cas furent instrumentalisés à des fins politiques, dans un sens le plus souvent conservateur. Le diagnostic s'accompagna de prescriptions antilibérales, en particulier pour l'imprimé, notamment la recommandation de procès à huis clos et la suppression des clubs, considérés comme le lieu par excellence de la contagion morale. L'autorité sociale de la théorie de la contagion morale atteignit son point culminant sous le Second Empire, en 1860, quand des psychiatres furent officiellement chargés de mettre un terme à l'épidémie nerveuse qui s'était manifestée dans le village alpin de Morzine en 1857, peu après le rattachement de la Savoie à la France.

C'étaient donc, on le voit, tous les lieux permettant la socialisation et la participation à la vie publique – presse, tribunaux, clubs – qui étaient regardés comme des vecteurs de contagion morale, notamment pour les catégories sociales les plus « vulnérables », à savoir les femmes, les classes populaires, les enfants. La lecture, qui en fait partie, était également considérée, selon la même théorie de la contagion morale, comme une source d'hystérie, dont on commençait à rechercher l'origine dans le cerveau plutôt que dans l'irritation des organes féminins, mais qui était encore conçue comme une maladie spécifiquement féminine.

En effet, dans les représentations de l'époque, comme aux siècles précédents, la faiblesse de la raison face aux pouvoirs de l'imagination concerne en premier lieu les femmes. Charles de Mazade écrit à propos des romans de George Sand :

> […] le talent seul séduit d'abord dans ces peintures si savamment combinées pour vous détacher des simples règles de la vie. Bientôt la tête s'exalte, les sens fouettés se révoltent à leur tour et applaudissent secrètement. […] On cherche à se modeler sur ces personnages de la fiction dont on commence par imiter le langage avant d'arriver à imiter leurs mœurs. Peu à peu, l'influence gagne, et la province elle-même a ses tribus de femmes émancipées, qui ne manquent pas de se croire des héroïnes parce qu'elles secouent la poussière du foyer et se mettent galamment au-dessus des lois communes. Les romans de Mme Sand ont été trop souvent de ces œuvres qui caressent les faiblesses secrètes, poétisent l'effervescence du désir vulgaire, donnent au vice lui-même les

> dehors d'un grand sentiment et célèbrent la prédominance de la passion effrénée sur le devoir en persuadant aux âmes molles qu'elles s'élèvent par la chute : c'est là leur moralité[134].

Cette idée a persisté sous la Troisième République. Les « ravages » qu'occasionne le roman-feuilleton dans le cerveau des femmes seront comparés, en 1913, par un critique catholique, à ceux de l'alcool dans celui des hommes[135].

Mais les hommes peuvent être « féminisés » par la littérature, comme le suggère le réquisitoire de Pinard, qui parlait sans doute en connaissance de cause, puisqu'il composait lui-même des vers licencieux. Cuvillier-Fleury décrit les effets négatifs que le style réaliste de Flaubert associé à l'absence de jugement de l'auteur produit sur le lecteur :

> Cette puérile recherche du détail, ce froid et cynique inventaire de toutes les misères au milieu desquelles végète la pauvre humanité, non seulement ne contribuent pas à la faire mieux connaître, mais l'effet qui en résulte pour les spectateurs est une sorte d'éblouissement tout contraire, mêlé de fatigue et de dégoût[136].

En outre, si pure soit l'intention de l'auteur, son œuvre ne peut échapper à des appropriations malintentionnées. S'il n'en est pas responsable subjectivement, il l'est objectivement. Sainte-Beuve, dont le jugement est pourtant plus nuancé, considère que même le recours à l'ironie, gage de la distance de l'auteur qui, à aucun moment, ne se montre complice de ses personnages, ne peut empêcher les lectures malignes : « […] il a affaire à un lecteur français *né malin*, et qui met de cette malice partout où il le peut[137] ». La loi protégeant la morale publique doit donc être un garde-fou contre la menace que représente la création artistique pour la « conscience collective », pour reprendre l'expression de Durkheim.

Loin de nier les effets sociaux de la littérature, les défenseurs des auteurs incriminés retournaient l'argument à leur profit. La littérature avait un effet préventif par suggestion, disaient-ils. Donner « l'horreur du mal », en « dégoûter » par une peinture du vice « avec des tons vigoureux et saisissants », « sous des couleurs violentes », tel était l'effet « moral » des *Fleurs du mal* selon son avocat (*OC* I, p. 1210-11). Il reprenait un argument courant dans la censure théâtrale, mais qui était généralement employé à propos des scènes révolutionnaires[138]. Dans son article joint à la défense, Barbey d'Aurevilly exprimait cette idée en des termes plus poétiques : « […] la torture que doit produire un tel poison sauve des dangers de son ivresse ! » et, filant la métaphore : « L'esprit des hommes, qu'il bouleverserait en atomes, n'est pas capable de l'absorber dans de telles proportions, sans le revomir […] » (*OC* I, p. 1192 et 1196). Reprenant à son compte la théorie de l'action de la lecture sur les sens, Senard ne divergea que

sur le type d'émotion suscitée par l'appropriation des œuvres considérées. La question qu'il posait était la suivante :

> Ce livre, mis dans les mains d'une jeune femme, pourrait-il avoir pour effet de l'entraîner vers des plaisirs faciles, vers l'adultère, ou de lui montrer, au contraire, le danger dès les premiers pas, et de la faire frissonner d'horreur ? La question ainsi posée, c'est votre conscience qui la résoudra. (*O* I, p. 637.)

Sa réponse était univoque. Tous les détails réalistes n'avaient qu'un but hautement moralisateur : faire « frissonner d'horreur » la lectrice qui aurait pu se complaire à l'idée de l'adultère. Si, après sa « chute », Emma se délecte à l'idée d'avoir un amant plutôt que de se repentir, n'est-ce pas là « le premier cri du cœur humain ! La preuve est entre vous et moi » (*O* I, p. 637-638). Le remords et la honte, explique-t-il en forçant le trait, vont venir plus tard avec la désillusion, terme dont il souligne le caractère édifiant pour décrire l'expérience de l'adultère (voir aussi *O* I, p. 659). C'est que Flaubert peint « les grands travers de la société » et « il a pris dans les relations habituelles de la vie l'enseignement le plus saisissant qui puisse être donné à une jeune femme ». Ce livre doit faire réfléchir celles qui ne se résignent pas à leur condition et suivent la pente de leurs rêveries romantiques. L'adultère n'y est « qu'une suite de tourments, de regrets, de remords ; et puis il arrive à une expiation finale, épouvantable ; et c'est en cela que le livre est éminemment moral et utile », poursuit l'avocat (*O* I, p. 638-639). Et de citer comme témoins de moralité les mères de famille qui ont écrit à Flaubert pour le remercier d'avoir écrit ce livre.

Ainsi, la défense partageait avec l'accusation la même conception de la lecture non distanciée des femmes : dans les deux cas, la lectrice devait nécessairement s'identifier à Emma Bovary, positivement ou négativement. Mais la plaidoirie, plus encore que le réquisitoire, dit la fonction sociale que les fractions dominantes des classes dominantes attribuent à la littérature : celle d'assigner à chacun sa place sociale et de l'amener à s'y résigner en peignant les dangers attachés aux ambitions déplacées.

Comme l'illustre le sort de Baudelaire, l'interprétation qui se fût contentée de prendre le contrepoint de celle de Pinard n'eût pas suffi à persuader le tribunal de l'intention morale de l'auteur. Et il fallut que Senard développe un autre argument pour prétendre emporter le morceau : le roman ne mettait-il pas précisément en scène les effets nocifs de l'éducation sur une jeune fille d'origine modeste dont elle avait nourri l'imagination et l'ambition de s'élever au-dessus de sa condition ? Flaubert avait pris son sujet d'étude dans la vie réelle, il avait voulu « constituer des types vrais dans la classe moyenne ». Il aurait pu donner, en second titre, non pas « histoire des adultères d'une femme de province » ainsi que l'avait suggéré l'accusation, mais « histoire de l'éducation trop souvent donnée en province ; histoire des

périls auxquels elle peut conduire, histoire de la dégradation, de la friponnerie, du suicide considéré comme conséquence d'une première faute, et d'une faute amenée elle-même par de premiers torts auxquels souvent une jeune femme est entraînée ». L'auteur avait voulu peindre, en effet,

> une éducation donnée à une femme au-dessus de la condition dans laquelle elle est née, comme il arrive, il faut bien le dire, trop souvent chez nous ; ensuite, le mélange d'éléments disparates qui se produit ainsi dans l'intelligence de la femme, et puis, quand vient le mariage, comme le mariage ne se proportionne pas à l'éducation, mais aux conditions dans lesquelles la femme est née, l'auteur a expliqué tous les faits qui se passent dans la position qui lui est faite. (*O* I, p. 637.)

Ainsi, au lieu de « s'accommoder des devoirs de sa position, d'être la femme tranquille du médecin de campagne », Emma Bovary est préoccupée par « mille aspirations étrangères puisées dans une éducation trop élevée pour elle ». L'argument porta, comme l'atteste le jugement, qui acquittait l'auteur malgré ses écarts en reconnaissant le caractère éminemment moral du but qu'il s'était fixé – et en avalisant la lecture de Senard.

Madame Bovary lectrice de *Madame Bovary*

Senard sollicitait-il le texte ? Les avis sont à ce jour partagés. Le thème est indubitablement et tout à fait délibérément inscrit dans le roman, ainsi qu'il ressort de l'addition au premier scénario de *Madame Bovary* : « Lecture de romans (au point de vue de la sensualité imaginative[139]). » Flaubert comme Me Senard ne faisaient que reprendre une représentation courante à l'époque. L'inculpé n'avait d'ailleurs pas eu besoin de la souffler à son avocat. Me Senard avait en effet déjà recouru à cet argument dans une plaidoirie délivrée treize ans plus tôt, à l'occasion d'une affaire qui pourrait bien avoir été une autre source de *Madame Bovary* : en avril 1844, il avait pris la défense d'un pharmacien dont l'épouse était morte en couches et que la rumeur publique accusait de meurtre, l'autopsie ayant révélé l'absorption d'arsenic. Lors du procès, il apparut que le pharmacien, qui avait fait un mariage d'intérêt, avait rencontré peu après Mademoiselle de Bovery, la fille du châtelain de l'endroit, et qu'une histoire d'amour s'était nouée entre eux. L'avocat fit de la jeune châtelaine à qui l'on reprochait d'avoir séduit le pharmacien une victime de « cette littérature moderne où le mauvais goût le dispute à l'immoralité[140] ». L'argument des mauvaises lectures avait également été invoqué lors du procès de Madame Lafarge en 1840. Accusée d'avoir empoisonné son époux, elle écrivit des mémoires dont Louise Colet recommanda la lecture à Flaubert en mars 1852 (*Corr.* II, p. 57).

Cette représentation ancienne des pouvoirs de la fiction sur l'imagination est présente dans plusieurs des sources identifiées de *Madame Bovary*. À commencer par *Don Quichotte*, dont les péripéties sont guidées par les codes du roman de chevalerie au travers desquels il perçoit le monde. Avec six tirages (entre 11 000 et 20 000 exemplaires), le roman de Cervantès figure au début des années 1840 dans la liste des *best-sellers* dressée par Martyn Lyons[141]. À l'instar de son modèle, Flaubert met en abyme, en la plaçant sous un jour ironique, la lecture des ouvrages romantiques.

Dans les représentations contemporaines, les effets spécifiques de la lecture de romans sur les femmes font l'objet d'une attention toute particulière pour les raisons déjà évoquées. Ce thème est présent, on l'a vu au chapitre 2, dans les traités médicaux et les ouvrages de vulgarisation scientifique. Il était ainsi recommandé d'interdire les lectures romanesques aux jeunes filles hystériques. Dans son manuel pratique intitulé *Hygiène du mariage* (1848), qui allait connaître de

nombreuses réimpressions, le Dr Auguste Debay mettait par ailleurs en garde contre une activité qui détournerait les femmes de leurs devoirs conjugaux et leur enseignerait comment tromper la vigilance de leurs époux[142]. On retrouve cette préoccupation chez les écrivains de l'époque, en particulier *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac, ouvrage que Flaubert cite dans un conte de jeunesse, *Smarh*, et auquel *Madame Bovary* doit plus d'un trait. La pratique aristocratique d'envoyer les filles au couvent, imitée par les petites gens qui espéraient que les leurs y prendraient les manières des jeunes nobles, y est présentée comme une « erreur de l'orgueil », « fatale au bonheur domestique » :

> Les grilles claustrales enflamment l'imagination. La solitude est une des provinces les plus chéries du diable ; et l'on ne saurait croire quel ravage les phénomènes les plus ordinaires de la vie peuvent produire dans l'âme de ces jeunes filles rêveuses, ignorantes et inoccupées[143].

Elle conduit certaines d'entre elles à s'exagérer le bonheur conjugal, ce qui entraîne inévitablement une déception. Parmi les premiers symptômes de la crise, Balzac mentionne l'excentricité, le soin apporté à sa mise, le dégrisement au retour d'un bal, la mélancolie, les changements d'humeur, le retour subit à la religion, l'attention redoublée à l'égard du mari, et bien d'autres traits où l'on reconnaît le comportement d'Emma avant sa rencontre avec Rodolphe. À cette étape, explique-t-il, « il y a des femmes qui lisent des romans pour se repaître de l'image habilement présentée et toujours diversifiée d'un amour contrarié qui triomphe, ou pour s'habituer, par la pensée, aux dangers d'une intrigue ». Fallait-il instruire ou non les femmes. Telle était la question que Balzac posait, en écho aux débats de son temps. Le premier réflexe de l'homme devait être, selon lui, de tout faire pour détourner sa femme de la lecture :

> […] vous essaierez de reculer le plus longtemps possible le fatal moment où votre femme vous demandera un livre. Cela vous sera facile. Vous prononcerez d'abord avec dédain le nom de *bas-bleu* ; et, sur sa demande, vous lui expliquerez le ridicule qui s'attache, chez nos voisins, aux femmes pédantes[144].

Laisser les femmes lire des livres, c'était leur apprendre à se passer de leurs maris et à vivre « dans un monde imaginaire, dans un paradis ». D'autant qu'elles ont une prédilection pour les romans et « toutes ces compositions qui agissent le plus puissamment sur leur sensibilité ». Or les romans « peignent les sentiments et les choses avec des couleurs bien autrement brillantes que celles qui sont offertes par la nature ».

> Aussi, en lisant des drames et des romans, la femme, créature encore plus susceptible que nous de s'exalter, doit-elle éprouver d'enivrantes extases. Elle se crée une existence idéale auprès de laquelle tout pâlit ; elle ne tarde pas à tenter de réaliser cette vie

voluptueuse, à essayer d'en transporter la magie en elle. Involontairement, elle passe de l'esprit à la lettre, et de l'âme aux sens[145].

Ce thème est repris très explicitement dans *Fernande* (1844) d'Alexandre Dumas :

> Un jour, en voyant je ne sais quel drame, en lisant je ne sais quel roman, Mme de Villefore s'imagina que son mari ne l'aimait point comme elle méritait d'être aimée. C'est toujours là le point de départ de toutes nos fautes, à nous autres, pauvres femmes…

Dans *La Muse du département*, autre source balzacienne qui fait partie, rappelons-le, des *Scènes de la vie de province*, Balzac décrit les méfaits causés par la littérature de George Sand. Emma Bovary est aussi une de ses lectrices. Dans la première *Éducation sentimentale*, Frédéric raille les « couturières qui lisent George Sand et ont pour amants des clercs d'avoués » pour leur opposer les « gens d'esprit[146] ».

Et de fait, Emma Bovary incarne parfaitement la nouvelle consommatrice culturelle de son temps. Elle lit les *best-sellers* de la monarchie de Juillet qui commencent à pénétrer les zones rurales du Nord, dont l'alphabétisation est plus avancée que celles du Sud, dans les milieux bourgeois et petits-bourgeois[147]. Dès son enfance, elle a lu *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, un des gros tirages de l'époque (autour de 50 000 exemplaires) dont il existait des éditions en province. Au couvent, on lit le dimanche des passages du *Génie du christianisme* de Chateaubriand « par récréation » : « Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité ! » Une vieille fille qui s'occupait de la lingerie chantait des chansons galantes et prêtait en cachette des romans dont elle-même « avalait de longs chapitres dans les intervalles de sa besogne » :

> Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. (*O* I, p. 324.)

Plus tard, les romans de Walter Scott lui font rêver « bahuts, salle de gardes et ménestrels », tandis qu'elle s'enthousiasme pour l'histoire, le gothique, et voue un culte aux femmes illustres, Marie Stuart, Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnès Sorel, la belle Ferronnière, Clémence Isaure. Après la mort de sa mère, elle « se laissa glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons » (p. 326). Une fois mariée, ne trouvant point le bonheur rêvé, elle tente

d'aviver ses sentiments en récitant au clair de lune, dans le jardin, « tout ce qu'elle savait par cœur de rimes passionnées ». Elle appelle sa levrette Djali, du nom de la chèvre d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris*. Désœuvrée à Tostes, elle dévore Sue, Balzac et George Sand, qu'elle se procure par abonnement auprès d'un loueur de livres à Rouen (p. 344). Bien après, lors de la crise qui suit le départ de Léon et sa période de dévotion, elle essaie aussi, sans succès, des « lectures sérieuses, de l'histoire, de la philosophie » (p. 405).

Lisant seule, recluse, Emma Bovary illustre en outre les nouvelles pratiques culturelles. Alors que l'opposition traditionnelle entre lecture individuelle ou collective, en privé ou en public, recoupait très largement la distinction entre lecture savante et populaire[148], cette lecture non accompagnée, qui échappe à la vigilance du groupe et conforte les progrès de l'individualisme, cristallise les craintes de voir les femmes se soustraire au contrôle social. Si son histoire semble confirmer ces craintes, elle la fait en même temps apparaître comme la destinataire problématique du roman, à l'égard de laquelle le narrateur nourrit des sentiments ambivalents – entre ironie et empathie.

Doit-on alors accréditer l'interprétation de Me Senard, à l'instar de la plupart des critiques de l'époque, de Barbey d'Aurevilly, pour lequel Emma Bovary incarne « la moyenne des femmes dans les sociétés sans croyances, cette espèce d'être faible sans grandes passions, […] et qui, positives et chimériques tout à la fois, se perdent par la lecture des livres qu'elles lisent […] », à d'Aubineau, Pontmartin et Granier de Cassagnac, qui prétendent que la moralité du livre réside, à l'insu de l'auteur, dont les intentions ne seraient pas aussi pures qu'il le dit, dans ce thème des effets des mauvaises lectures sur les femmes[149] ? Culler considère lui aussi que la représentation de la lecture comme cause de la « faute » est la seule qui ne soit pas contestée ou placée sous un jour ironique dans le roman. Selon LaCapra, cependant, sa portée est limitée par le fait qu'elle est mise en abyme dans le roman et imputée au point de vue de la belle-mère d'Emma, ainsi que par les autres aspects de la déchéance d'Emma, en particulier le thème peu romantique de l'endettement, qui conduit au suicide[150]. Examinons ces deux arguments.

Le thème des effets nocifs de la lecture apparaît explicitement à des endroits-clés, lors des deux crises nerveuses d'Emma, la première qui suit le départ de Léon et précède sa « chute », la seconde, plus grave, suscitée par la fuite de Rodolphe. Cette contiguïté suggère la relation causale, établie dans les représentations de l'époque, entre lecture et maladie nerveuse, notamment l'hystérie, mal dont souffre Emma. On pourrait objecter, à l'instar d'Armand de Pontmartin, qui y voit un démenti à l'interprétation moraliste de Senard et un signe du

refus de l'auteur de prendre parti, que cette relation causale n'est pas démontrée :

> Il ne fallait pas se contenter de déduire, comme par une sorte de méthode scientifique, les résultats, les symptômes extérieurs, matériels, sensuels, de la maladie dont cette malheureuse femme est atteinte ; mais remonter aux causes, établir les filiations entre les vices de cette éducation et les infirmités de cet esprit, entre le danger de ces lectures et la fièvre de cette imagination151 […].

Mais, selon la méthode d'observation clinique que Flaubert emprunte à la médecine de son temps, la contiguïté est bien un indicateur de la relation causale dans les cas de contagion, *a fortiori* dans ceux de contagion morale : la contiguïté dans le récit symbolise le mode de contamination. La causalité est montrée en actes et non affirmée, conformément au parti pris narratif. Et c'est par la bouche de Madame Bovary mère qu'elle est formulée, lorsque Charles, inquiet des symptômes de dépression d'Emma, sollicite son avis. La belle-mère lui prescrit les occupations forcées, les ouvrages manuels – thérapie que préconisent alors les aliénistes dans le traitement des maladies mentales –, considérant que si elle travaillait,

> elle n'aurait pas ces vapeurs-là, qui lui viennent d'un tas d'idées qu'elle se fourre dans la tête, et du désoeuvrement où elle vit.
> – Pourtant elle s'occupe, disait Charles.
> – Ah ! Elle s'occupe ! À quoi donc ? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. (*O* I, p. 406.)

Et prédisant que ceux qui n'ont pas de religion finissent toujours par tourner mal, elle lui conseille – comme les amis de don Quichotte – de proscrire à son épouse la lecture de romans. Elle veut même aller à Rouen interrompre l'abonnement d'Emma chez le libraire. « N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? » (*O* I, p. 406.)

Un peu plus loin (p. 466), lorsqu'elle revient à Yonville, on apprend que Charles n'a pas suivi le conseil de sa mère pour l'interdiction des romans. La liaison avec Rodolphe est très engagée, et la belle-mère se scandalise des nouvelles allures d'Emma : ses regards sont devenus plus hardis, ses discours plus libres, elle se promène avec son amant une cigarette à la bouche et s'habille en homme. Dans les représentations de l'époque, ces attitudes sont interprétées communément comme des symptômes de déviation sexuelle et donc de pathologie mentale plutôt que comme des signes d'émancipation, malgré la figure romanesque de Mademoiselle de Maupin et le personnage de George Sand, deux icônes auxquelles Flaubert rend sans doute ici un hommage ambigu. C'est pourquoi un des critiques

contemporains, Jules Habans, a pu voir en Madame Bovary mère « une figure réellement aimable et sympathique », toujours présente au moment du danger, mais son fils « est trop stupide pour savoir mettre à profit les conseils d'une longue expérience et d'une tendresse clairvoyante » : elle est « pour qui sait la voir, l'antidote au poison et la moralité voilée du livre[152] ». Sans souscrire à cette interprétation abusive, car la belle-mère n'est que la voix du conservatisme qui entend imposer l'ordre par la soumission et la coercition, on doit bien constater sa « lucidité » et la justesse de ses prédictions dans l'univers fictionnel flaubertien.

La deuxième fois, le thème apparaît dans une conversation entre Bournisien et Homais, qui se trouvent réunis chez les Bovary. Conformément aux théories médicales qui préconisent la distraction parmi les thérapies des affections mentales, le pharmacien suggère à Charles, pour distraire Emma en pleine convalescence, de la mener au théâtre de Rouen « voir l'illustre ténor Lagardy », et demande au prêtre son avis en manière de provocation. Bournisien lui répond qu'il considère la musique comme « moins dangereuse pour les mœurs que la littérature ». Homais prend alors la défense des lettres et de la liberté d'expression : le théâtre sert à combattre les préjugés, explique-t-il, donnant en exemple les tragédies de Voltaire qui sont « pour le peuple une véritable école de morale et de diplomatie ». Puis, Binet ayant évoqué *Le Gamin de Paris*, la comédie-vaudeville de Bayard, représentée pour la première fois au théâtre du Gymnase-Dramatique de Paris en 1836, Homais s'empresse de préciser qu'il existe, certes, une « mauvaise littérature », mais ce n'est pas une raison pour condamner toutes les œuvres en bloc. Bournisien ne conteste pas de son côté l'existence de bons ouvrages et de bons auteurs, mais le théâtre, avec ses déguisements, ses fards, ses inversions, « finit par engendrer un certain libertinage d'esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures ». Homais riposte en attaquant l'Église qui excommunie les comédiens quand dans la Bible il y a des scènes qu'on ne peut faire lire à un enfant. Et de s'étonner qu'« en un siècle de lumières, on s'obstine encore à proscrire un délassement intellectuel qui est inoffensif, moralisant et même hygiénique quelquefois » (p. 490-491).

Tout le monde s'accorde donc pour considérer qu'il est de « mauvaises lectures », nocives pour les femmes et les enfants notamment. Comme le formule Yvan Leclerc :

> La mère de Charles, l'abbé Bournisien, Homais, c'est-à-dire tout le monde puisqu'ils représentent l'ensemble du discours social contemporain dans ses composantes laïques (Homais), religieuses (Bournisien), progressistes et conservatrices, masculines et féminines (Madame Bovary mère), tiennent sur les romans que lit Emma les mêmes propos qu'on retrouvera sur ce roman où Emma est lectrice[153].

Cependant, ils ne s'accordent pas sur le remède que la société doit y apporter : liberté d'expression d'un côté, interdiction et répression de l'autre. Ainsi se trouve thématisée dans le roman la question qui divise la France depuis la loi de 1819 sur la liberté de presse. On sait, par sa correspondance, que Flaubert penchait pour la première solution. Ce qui n'exclut pas, comme il apparaît clairement ici, la croyance dans les effets nocifs de la lecture pour certaines catégories sociales.

D'autant que la dernière déclaration de Homais, qui clôt la conversation après un vague acquiescement de Charles, est immédiatement tournée en dérision au chapitre suivant : après un long charivari de l'orchestre qui annonce un nouvel adultère[154], Emma retrouve Léon au théâtre, et le trio assiste à la représentation de l'adaptation par Donizetti de *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott, qu'Emma connaît par cœur.

Dans ces deux cas, donc, le thème des mauvaises lectures intervient comme un ressort du récit. Dans le premier, les effets nocifs prédits par la belle-mère se confirment, tandis que, dans le deuxième, l'avis libéral de Homais sur le caractère inoffensif des divertissements est démenti. Mais par-delà les occurrences explicites de ce thème, la causalité opère au niveau même du récit. La relation de cause à effet entre les lectures et le passage à l'acte est signalée par la réminiscence des modèles romanesques au début de chaque aventure, donnant raison aux théories médicales qui voient dans les romans et pièces de théâtre des expédients qui surchauffent l'imagination et excitent les sens[155]. Au retour de la promenade avec Rodolphe, la joie l'étreint : « J'ai un amant. »

> Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (P. 439-440.)

Les retrouvailles avec Léon surviennent dans un moment d'intense émotion déclenchée par *Lucie de Lammermoor*, qui lui fait revivre sa relation avec Rodolphe, mais réactive aussi ses rêves de jeunesse.

Emma n'est d'ailleurs pas la seule à voir la réalité à travers le prisme littéraire. Léon, grand liseur lui aussi, idéalise sa maîtresse, dans laquelle il croit reconnaître

> l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l' *odalisque au bain* ; elle avait le corsage long des châtelaines féodales ; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone* , mais elle était par-dessus tout Ange ! (P. 533.)

Sous ce rapport, Léon et Emma témoignent des répercussions

tardives du romantisme en province. Flaubert a placé en eux sa propre expérience de jeunesse et celles de ses condisciples. Évoquant, après la mort de Louis Bouilhet, leurs rêves de collégiens, il écrit :

> […] les nôtres étaient superbes d'extravagance, – expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous, et qui, comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. Tandis que les cœurs enthousiastes auraient voulu des amours dramatiques avec gondoles, masques noirs et grandes dames évanouies dans des chaises de poste au milieu des Calabres, quelques caractères plus sombres (épris d'Armand Carrel, un compatriote) ambitionnaient les fracas de la presse ou de la tribune, la gloire des conspirateurs156.

On a rapproché le romantisme d'Emma de celui de Henry, le héros de la première *Éducation sentimentale*, qui aimait lui aussi le romantisme à ogives et à cottes de mailles, celui de Goethe, de Byron et de Walter Scott. Les lectures romantiques apparaissent également dans les *Mémoires d'un fou* (1838), une des œuvres autobiographiques de jeunesse de Flaubert :

> Je me rappelle avec quelle volupté je dévorais, alors, les pages de Byron et de *Werther* , avec quels transports je lus *Hamlet* , *Roméo* et les ouvrages les plus brûlants de notre époque, toutes ces œuvres enfin qui fondent l'âme en délices, ou la brûlent d'enthousiasme157.

Comme celles d'Emma, les lectures du jeune Gustave étaient pleines de lyrisme, de rêveries d'un monde imaginé et d'inassouvissement, et cette identification de l'auteur avec son personnage est symbolisée par l'usage empathique – mais aussi ironique – du discours indirect libre d'où provient cet air de nostalgie. La sensibilité et le tempérament excessif de son héroïne, qui se manifestent aussi bien dans ses embrasements romantiques que dans ses phases mystiques, tiennent également de son créateur. Et même la première crise nerveuse d'Emma, qui intervient quand culmine la contradiction entre son imagination débridée, nourrie par les lectures romantiques, et la réalité de sa vie conjugale terne et monotone, n'est pas étrangère à celle que Flaubert subit au lendemain de son échec à l'examen de droit qui concrétise son rejet de la vie active et bourgeoise. Mais ce sont Léon, jeune bourgeois, étudiant en droit comme Gustave, ses amis d'enfance Alfred Le Poittevin (devenu avocat) et Ernest Chevalier (devenu substitut du procureur de la République à Grenoble), et nombre de ses futurs amis, Baudelaire, Banville, Barbey d'Aurevilly, qui représentent plus directement leur génération, que le romantisme a « féminisée ». Dans son premier échange avec Emma, alors qu'ils discutent de leurs goûts littéraires respectifs, Léon lui dit : « Je trouve les vers plus tendres que la prose, et qu'ils font bien mieux pleurer. »

Entre Léon et Emma, il y a néanmoins une différence de taille.

Tout d'abord, Léon, qui a achevé ses études secondaires, dispose d'une véritable culture littéraire et musicale. Il s'oppose en cela aussi bien à Charles, auquel une intégration scolaire très partielle permet tout juste de devenir officier de santé, position inférieure à celle de médecin, qu'à Emma, dont les lectures éclectiques qui passent insensiblement des romans populaires aux *best-sellers* romantiques et aux livres sérieux témoignent d'une culture d'autodidacte. Si sa culture enjolive une expérience neuve, le clerc de notaire ne se prend pas pour un héros et ne déroge pas au principe de réalité. L'aventure, sans conséquence pour son avenir, parfait l'éducation sentimentale d'un jeune bourgeois en formation. Elle est une sorte de « rite de passage », pour reprendre l'expression de l'ethnologue Arnold van Gennep, qui le fait entrer dans la classe des hommes mûrs. Il se déprend d'ailleurs de ses velléités romantiques à mesure que sa carrière se précise et que son entourage le presse de se débarrasser d'une maîtresse devenue encombrante :

> D'ailleurs, il allait devenir premier clerc : c'était le moment d'être sérieux. Aussi renonçait-il à la flûte, aux sentiments exaltés, à l'imagination : – car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes ; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète. (*O* I, p. 555-556.)

Au dernier chapitre du roman, on apprend, avec la nouvelle de son mariage, qu'il s'est établi notaire à Yvetot.

La formation classique et l'investissement dans un projet de vie réaliste font que Léon entretient avec l'art et la littérature le rapport détaché des gens cultivés. Emma est issue d'un milieu paysan démuni de capital culturel : son père, riche fermier à peine alphabétisé (il écrit avec des fautes d'orthographe), l'a placée au couvent où elle a reçu une éducation au-dessus de sa condition. Elle lit des romans, joue du piano et souffre le « terrible ennui des femmes déclassées », comme le formule Émile Zola qui voyait en elle un type social : « Elle est la femme déclassée, mécontente de son sort, gâtée par une sentimentalité vague, sortie de son rôle de mère et d'épouse », promise par conséquent à l'adultère[158].

Comparant Emma à Julien Sorel, deux paysans ayant reçu une éducation bourgeoise, Paul Bourget détectait en eux le « malaise de l'âme produit par un déplacement de milieu ». Le roman de Flaubert illustrait, selon lui, une des « grandes lois de la psychologie contemporaine : ce passage des classes les unes dans les autres, forme naturelle du fonctionnement de la démocratie, d'où résultent peut-être toutes les complications sentimentales de notre âge[159] ».

Il est significatif que ces analyses soient développées au début de la Troisième République, quand le régime démocratique s'installe durablement et met en œuvre une politique éducative universelle avec

l'adoption de la loi de 1881 qui rend l'école primaire obligatoire. Paul Bourget et Maurice Barrès exploiteront ce thème du danger moral et psychologique de la démocratisation dans leurs romans *Le Disciple* (1888) et *L'Étape* (1902) pour le premier, *Les Déracinés* (1897) pour le second (on y reviendra au chapitre 8). Mais il est déjà présent dans la critique du Second Empire : Armand de Pontmartin voit en effet dans *Madame Bovary* « l'exaltation maladive des sens et de l'imagination dans la démocratie mécontente[160] ».

Comme ses deux modèles masculins, Lucien de Rupembré et Julien Sorel, Emma Bovary tire ses ambitions de son éducation. Ceux-là ont toutefois reçu une instruction complète, quand elle ne dispose que d'une culture en simili, un mélange de culture populaire et de haute culture dont elle ne possède pas les codes. Cette première opposition, qui la différencie aussi de Léon, se double de la différence sexuelle. Dans une lettre à Louise Colet du 24 avril 1852, période où il est en pleine composition de la première partie du roman, Flaubert définit les femmes par ce « besoin de poétisation » qui les rend réceptives au leurre et au mensonge, « si bien que, par cette disposition naturelle à loucher, elles ne voient pas le vrai quand il se rencontre, ni la beauté là où elle se trouve » (*Corr.* II, p. 80). Au cours de la première conversation d'Emma avec Léon, sous l'apparence de l'accord, se fait ainsi jour l'écart entre la lecture cultivée, active, pour qui l'identification est un jeu, une convention, une illusion, une distraction, et la lecture passive, littérale, non distanciée de l'autodidacte, de la femme, qui prend ce qu'elle lit au sérieux. Elle est rapportée sous la forme du dialogue, que Flaubert réservait aux scènes les plus importantes, et dont l'intention, ici, est de produire un effet grotesque comme il l'explique à Louise Colet (lettre du [9 octobre 1852], *Corr.* II, p. 172) :

> – On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on *croit* voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, *se joue* dans les détails ou poursuit le contour des aventures. Elle *se mêle* aux personnages ; il *semble* que c'est vous qui palpitez sous leurs costumes.
> – C'est vrai ! c'est vrai ! disait-elle.
> – Vous est-il arrivé parfois, reprit Léon, de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié ?
> – J'ai éprouvé cela, répondit-elle.
> – C'est pourquoi, dit-il, j'aime surtout les poètes. […]
> – Cependant, ils fatiguent à la longue, reprit Emma ; et maintenant, au contraire, *j'adore les histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur* . Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature.
> – En effet, observa le clerc, ces ouvrages, ne touchant pas le cœur, s'écartent, il me semble, *du vrai but de l'Art* . Il est si doux, parmi les *désenchantements de la vie* , de pouvoir *se porter en idée* sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur ! Quant à moi, vivant ici, loin du monde, c'est ma seule *distraction* . (*O* I, p. 367 ; je souligne.)

La conception de l'art qu'expose Léon n'est autre que la théorie du beau idéal qui doit récréer l'esprit et l'élever au-dessus des « désenchantements de la vie », alors qu'Emma, qui n'est pas dotée de la faculté d'abstraction, ne fait pas la distinction entre l'art et la vie. L'opposition entre poésie et roman symbolise ici cet écart entre les deux modes d'appropriation, cultivé *vs* autodidacte, masculin *vs* féminin. Alors que l'un sublime son émotion dans le plaisir esthétique désintéressé, selon la définition kantienne, l'autre recherche des sensations immédiates comme la peur : « Elle lisait jusqu'au matin des livres *extravagants* où il y avait des tableaux *orgiaques* avec des situations *sanglantes*. Souvent une *terreur* la prenait, elle poussait un *cri* » (*O* I, p. 554 ; je souligne.)

Flaubert prête à Emma des émotions qu'il a lui-même ressenties enfant, et qu'il revit lorsque, tentant d'« entrer dans les rêves d'une jeune fille », il se replonge dans la littérature pour la jeunesse et les vieilles gravures qu'il a coloriées : « J'ai reéprouvé devant quelques-unes […] des terreurs que j'avais eues étant petit » (lettre du 3 mars 1852, *Corr.* II, p. 55). Mais ici, il s'agit d'Emma adulte, à laquelle il impute un mode de lecture immature, conformément aux représentations de l'époque qui infantilisent les femmes et le peuple dans leur rapport à la culture[161]. À quoi s'ajoute le mode de consommation utilitariste d'Emma, qui recherche la satisfaction immédiate des besoins et les émotions. Ce mode de consommation a été décrit dès le chapitre 6, à propos de son rapport à la nature, avec laquelle, en bonne paysanne, elle fait corps :

> Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de *profit personnel* ; et elle rejetait comme *inutile* tout ce qui ne contribuait pas à la *consommation immédiate* de son cœur, – tempérament *plus sentimental qu'artiste* , cherchant des *émotions* et non des paysages. (*O* I, p. 324 ; je souligne.)

La métaphore de la consommation est omniprésente dans le roman[162]. La consommation spirituelle s'opère sur le mode matérialiste et utilitaire, qu'il s'agisse de la religion ou de l'art. Ce mode de consommation est favorisé par la fabrication en série de nouveaux produits culturels à destination des classes populaires, qui cristallisent, aux yeux des lettrés, les méfaits de l'industrialisation de l'art. C'est le cas des *keepsakes* romantiques, ces recueils de miscellanées littéraires illustrés de gravures, à la mode sous la monarchie de Juillet[163], et qui fascinent les jeunes filles au couvent : « Maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses regards éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comtes ou vicomtes, au bas de leurs pièces » (p. 323). Il en va de même pour l'imagerie religieuse populaire, qui favorise les pratiques de dévotion au détriment de la vraie religiosité et éveille la sensualité, comme l'explique Me Senard : « Au lieu de

suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur […] » (p. 325 et 650).

Ce regard critique sur le nouveau commerce d'objets religieux, imagerie, statuaire, librairie, qui se développe à partir de 1836 à Paris, sur la rive gauche (il va se concentrer dans les années 1880 dans le quartier de Saint-Sulpice, qui donnera son nom à cet art populaire), est caractéristique des lettrés : Huysmans s'en fera plus tard le porte-parole, relayé par d'autres intellectuels catholiques, clercs ou laïques, qui parlent de production « niaises et pommadeuses[164] ». Dans *L'Éducation sentimentale*, Arnoux finit dans le commerce d'objets de piété de style sulpicien, objets dont s'enticheront également Bouvard et Pécuchet[165]. Dans la phase de retour à la religion qui succède au départ de Léon, Emma fait montre d'un mysticisme très sensuel, elle achète des chapelets, porte des amulettes, voudrait un « reliquaire enchâssé d'émeraudes, pour le baiser tous les soirs », au point que sa ferveur frise « l'hérésie et même l'extravagance » (p. 487).

> Quiconque donc s'attache au sensible, il faut qu'il erre nécessairement d'objets en objets et se trompe pour ainsi dire, en changeant de place ; […] Aussi qu'est-ce autre chose que la vie des sens, qu'un mouvement alternatif de l'appétit au dégoût et du dégoût à l'appétit, l'âme flottant toujours incertaine entre l'ardeur qui se ralentit et l'ardeur qui se renouvelle ? *Inconstantia concupiscentia.* […] (P. 664.)

Flaubert a mis en scène ce principe de Bossuet, cité par Me Senard, dans la description des errements de son héroïne. Mais par-delà le rapport immédiat, sensuel, utilitaire, considéré comme caractéristique des autodidactes et des femmes, ce que trahit le mode de consommation culturel d'Emma Bovary est la convoitise, disposition idéaltypique de la petite bourgeoisie, selon les représentations sociales de l'époque, qui la voue à l'inassouvissement perpétuel et à la consommation hystérique. Cette représentation sera théorisée un demi-siècle plus tard par le philosophe allemand Max Scheler, qui « sociologise » l'analyse nietzschéenne du ressentiment en affirmant que celui-ci s'épanouit plus aisément dans les sociétés où une égalité sociale formelle coexiste avec des différences de fait du point de vue de la richesse, de la culture, de la puissance. Prenant racine dans des sentiments comme l'envie et la jalousie, il cristallise dans le sentiment d'impuissance à les satisfaire, vécu comme une fatalité. En ce sens, l'homme du ressentiment – qui est souvent une femme – se démarque de l'arriviste. Le ressentiment s'exprime selon un schème qui consiste à exalter une chose non pour elle-même, mais dans le but inavoué d'en déprécier une autre. Chez Emma Bovary, le goût pour la culture, le luxe, la mode parisienne, impuissant à l'introduire dans la haute société à laquelle elle aspire, et donc à satisfaire son désir initial, n'a en définitive d'autre fonction que de dévaluer les mœurs provinciales de son entourage[166].

Dans son désir d'être ce qu'elle n'est pas et ne peut pas être, elle transforme la rêverie et les idéaux – amour, religion – en biens matériels de consommation immédiate, dans une répétition insatiable. Comme l'a bien vu René Girard[167], c'est toujours sur ce mode qu'elle s'identifie avec les personnages fictionnels aussi bien que réels, depuis son enfance : « Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage » (p. 325), et jusqu'à sa maturité, y compris après la désillusion de sa relation avec Rodolphe. Son imagination concrète est mise au service de ce rêve d'échapper à sa condition, qui n'a rien à voir avec l'« évasion » ou l'« escapisme » dont on parle habituellement au sujet de la lecture, et se rapproche plutôt de la lecture de salut[168].

La scène du théâtre, qui opère une mise en abyme comme dans les tragédies, est révélatrice à cet égard. L'effet de miroirs est ici tout à fait conscient, entraînant une confrontation entre la vie rêvée et la réalité du vécu, qui lui apparaît sous un jour parodique. Quand le spectacle commence, Emma se retrouve « dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott ». À l'image de Lucie se plaignant d'amour et demandant des ailes, Emma « aurait voulu, fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte » (p. 495).

> Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. Mais personne sur la terre ne l'avait aimée d'un pareil amour. Il ne pleurait pas, comme Edgar, le dernier soir, au clair de lune […]. (P. 496.)

Lorsque les amoureux se disent adieu, l'identification est à son comble : Emma « jeta un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords ». Mais la scène du mariage, qui lui fait revivre le sien comme moment de la fermeture des possibles et la conduit à se reprocher de ne s'être pas rebellée alors, a un effet démystificateur, opérant un renversement entre la réalité et le rêve : elle est sur le point de se détacher, « ne voulant plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à abuser les yeux » et souriant même « intérieurement d'une pitié dédaigneuse », quand l'arrivée d'Edgar Lagardy fait évanouir « toutes ses velléités de dénigrement ». Cette présence masculine incarne tous les possibles auxquels elle ne peut se résigner à renoncer, et c'est sur le ténor lui-même qu'elle reporte alors ses fantasmes d'évasion. Elle se sent « entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage », au point de s'imaginer une aventure avec lui :

> Mais une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire,

de s'écrier : « Enlève-moi, emmène-moi, partons ! À toi, à toi ! toutes mes ardeurs et tous mes rêves ! » (P. 495-498.)

Elle se désintéresse en revanche de la scène de la folie alors que c'est le sort qui la guette.

Enfin, la convoitise apparaît expressément dans la scène où, écrivant à Léon, elle projette sur lui l'image idéalisée qu'elle tire de ses lectures :

> Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus *ardents souvenirs* , de ses *lectures* les plus belles, de ses *convoitises* les plus fortes ; et il devenait à la fin *si véritable et si accessible* , qu'elle en *palpitait* émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. Il *habitait* la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune. Elle le *sentait* près d'elle, il allait *venir* et *l'enlèverait* tout entière dans un baiser. Ensuite elle retombait à plat, brisée ; car ces élans d'amour vague la fatiguaient plus que de grandes débauches. (P. 556 ; je souligne.)

Cette scène est significative. Dans *La Muse du département*, le curé conseille à Dinah d'écrire des poèmes pour sublimer ses désirs, alors que le curé matérialiste qu'est Bournisien n'a que des remèdes physiques à suggérer à Emma lors de sa crise[169]. Les lettres d'Emma, qui auraient pu ouvrir la voie à une rémission par l'écriture, constituent l'exact opposé du processus de sublimation : la volonté de matérialiser l'idéal, en l'absence de la disposition au détachement et au désintéressement artiste. « Mais on n'était pas seulement troubadour, insurrectionnel et oriental, on était avant tout artiste », se souvient Flaubert à propos de sa jeunesse. Et lorsqu'elle meurt, elle éprouve un soulagement d'en avoir fini « avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient » (p. 582).

Lamartine, qui avait félicité Flaubert après avoir lu la *Revue de Paris*, l'avait blâmé pour la fin : l'expiation lui paraissait « hors de proportion avec le crime » (*O* I, p. 641). Mais ce n'est pas tant l'adultère que la prétention sociale qui la conduit à la mort. Des *Illusions perdues* aux *Déracinés*, l'ambition sociale disproportionnée par rapport aux moyens intellectuels et matériels entraîne toujours le crime et la ruine. Le thème de l'argent est donc, comme l'adultère, un symptôme du déclassement. Après la première aventure avec Rodolphe, Emma éprouve une « satisfaction de vengeance » qui est l'expression du sentiment de revanche sociale (*O* I, p. 439). Et la mort sociale, c'est-à-dire symbolique, sinon biologique, est bien le sort que la société réserve aux ambitieux qui ont bravé son ordre hiérarchisé, comme Emma ou Julien Sorel.

La mort rituelle d'Emma, figure de carnaval, un mardi de carême, est annoncée par de nombreux présages comme l'a montré Jean-Marie Privat[170]. Mais pourquoi le suicide ? Ainsi que l'ont noté Christian

Baudelot et Roger Establet, le suicide d'Emma Bovary a une faible probabilité statistique selon les données établies par Durkheim, puisque, à l'époque, la mort volontaire est plus fréquente parmi les hommes que parmi les femmes, parmi les vieux que parmi les jeunes, parmi les célibataires que parmi les personnes mariées, à la ville qu'à la campagne, au printemps qu'en hiver[171]. Emma avait plus de chances de mourir en couches à l'instar de la sœur chérie de Flaubert, enterrée comme elle dans sa robe de noces (*Corr.* I, p. 258). Ce dénouement romantique contraste avec la rigueur ethnographique et sociologique de Flaubert dans le reste de l'œuvre. Faut-il y voir une erreur dans le projet réaliste flaubertien ? Une ficelle pour terminer le récit, comme le suggère Barbey d'Aurevilly ? Ou une confirmation de l'interprétation moraliste du roman, qui voit dans la mise à mort de l'héroïne une punition pour les péchés qu'elle a commis ? La réponse doit être faite à plusieurs niveaux.

En premier lieu, si le roman réaliste met en scène des figures idéaltypiques – la « pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France, à cette heure même », écrit Flaubert (*Corr.* II, p. 392) –, leur histoire est bien étrangère à la régularité statistique : Flaubert est le premier à rejeter toute prétention de ce genre. Ses héros sont des individus au destin unique, et s'il est souvent le plus probable, comme dans le cas de Léon, c'est qu'ils se conforment aux règles et aux contraintes que la société leur impose. Or Emma Bovary connaît, dès le départ, une socialisation atypique puisque, fille de paysans, elle est placée dans un couvent. Ce décalage social initial agit comme un déterminisme sur sa trajectoire. Il est à l'origine de la transgression des normes qui conduit à sa désintégration sociale, facteur explicatif du suicide selon Durkheim. Car si l'adultère n'est pas une cause de suicide, comme le remarquait justement Barbey d'Aurevilly[172], la ruine en est bien une. Au déclassement par le haut qui justifiait sa distance hautaine à l'égard de la société rurale et son mépris de ses valeurs succèdent le déclassement par le bas et la marginalisation sociale assortie d'humiliations – les avances du notaire – qui lui révèlent sa nouvelle condition.

La ruine est le résultat d'une prodigalité qui aurait pu être la marque aristocratique du sacrifice du confort et de la respectabilité bourgeoise à son idéal romantique. Mais ce qui, dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac, est l'expression d'un désintéressement total associé à la quête d'absolu par la science se manifeste ici, au contraire, sous les traits d'une passion consommatrice matérialiste et utilitariste, comme on l'a vu. La mort théâtrale d'Emma Bovary est bien sûr inscrite aussi dans le mimétisme des héroïnes romantiques, dont elle constitue une version dégradée et parodique[173]. « Le ressentiment est un *autoempoisonnement psychologique* », écrit Max Scheler[174] : il y voit

un « poison infectieux », qui « aigrit » la personnalité et qui peut, à terme, pervertir le sens des valeurs morales.

Or, si le poison qu'elle avalera a bien été localisé antérieurement dans le récit, comme il se doit, au cours de la scène charivarique chez les Homais, à son retour de Rouen où elle a retrouvé Léon, le thème de l'empoisonnement apparaît pour la première fois bien plus tôt, après le départ de Léon et avant la rencontre avec Rodolphe. C'est à propos du libraire, cet « empoisonneur » de profession, qu'il jaillit de la bouche de la belle-mère. Les livres sont à l'origine du ressentiment qui « aigrit » Emma à mesure que grandit son sentiment d'impuissance à réaliser ses rêves d'élévation sociale.

La probabilité de trouver de l'arsenic chez un pharmacien est évidemment très élevée, mais dans la structure des oppositions qui organise le roman, elle se redouble d'une signification symbolique : ce n'est pas un hasard si elle trouve le poison chez Homais, libre-penseur, qui possède dans sa bibliothèque tous les ouvrages de Voltaire et de Rousseau condamnés par l'Église, qu'il met à la disposition d'Emma dès son arrivée à Yonville. Le cycle de consommation frénétique d'Emma Bovary se boucle par l'absorption du poison, qui établit le lien entre consommation de biens spirituels et matériels. L'arsenic avait un « affreux goût d'encre » (p. 579) et lorsqu'elle se remémora, dans son agonie, « ses adultères » et « ses calamités », « Mme Bovary détourna sa tête, comme au dégoût d'un autre poison, plus fort qui lui remontait à la bouche » (p. 582).

Thème romantique proscrit par la censure théâtrale sous la monarchie de Juillet, le suicide d'Emma renforce la double interprétation, réaliste et romantique, du récit. Socialement déterminé par la ruine, il est cliniquement fondé dans l'instabilité psychique d'Emma due à ses lectures et aux irréalisables ambitions qu'elles ont générées. Elle est d'ailleurs portée au mimétisme de ses lectures romantiques jusqu'à se donner la mort à l'instar des héros tragiques. Mais le caractère réaliste du suicide comporte précisément une dimension tragique qui lui confère les traits de ces héroïnes romantiques : courage, dignité, authenticité. Péché supplémentaire dans l'engrenage fatal enclenché par les « mauvaises lectures », selon la lecture moralisatrice, il est aussi l'expression de la fatalité romantique qui conduit les héros atypiques ayant osé braver les conventions sociales à la mort. Pour que l'ordre social soit rétabli, il faut qu'Emma meure. Sous ce rapport, elle a des circonstances atténuantes : le monde autour d'elle est tout aussi coupable de sa disparition, elle « meurt de la bêtise environnante », comme l'écrit Zola[175].

On a déjà évoqué plus haut l'effet parodique que produit cette double interprétation possible du roman, réaliste et romantique. Il

conduit à s'interroger sur la fonction métafictionnelle du suicide d'Emma. Selon Jacques Rancière, qui voit à juste titre dans *Madame Bovary* le premier manifeste anti-*kitsch*, « le crime d'Emma est un crime contre la littérature » : en incorporant l'art à la vie quotidienne, elle commet une faute que Flaubert ne peut lui pardonner[176]. Mais faut-il pour autant lire dans sa mise à mort une revanche de l'auteur contre sa créature ou ce qu'elle symbolise ? Cette interprétation du suicide d'Emma nous semble d'autant moins probable que son geste la grandit, l'ennoblit. N'est-elle pas plutôt une métaphore de la mort du romantisme, qui s'est suicidé en s'affadissant et en tournant au mièvre pour satisfaire les attentes de toutes les Emma de France ? En faisant éclore les illusions de ces lectrices imperméables à l'*illusio*, il s'est autodétruit comme art, laissant triompher le réalisme des Homais, grands vainqueurs de cette tragédie dont Flaubert se vivait lui-même comme une victime.

Plus que le thème de l'adultère, c'est la forme de *Madame Bovary* qui a fait scandale. Le jugement qui condamnait l'école réaliste tout en acquittant l'écrivain l'atteste. Chez Baudelaire, aussi, le procédé choque plus que le fond. Ou plus exactement, dans les deux cas, c'est la démarche empiriste, la manière de faire voir le monde sur un mode phénoménologique, décomposant les cadres de la perception, qui plus est à partir du point de vue de personnages socialement indignes, dont l'univers se trouve ainsi poétisé, tandis que leur entourage apparaît grotesque sous leur impitoyable regard. Plus encore, le scandale naît de ce « détachement esthète » dont parle Pierre Bourdieu[177]. L'éthique professionnelle qu'il fonde, objet du prochain chapitre, conçoit aussi bien le réalisme que l'esthétisation comme des modes de distanciation. S'il subsiste une tension entre le vrai et le beau, entre la représentation du réel et son esthétisation (qui se distingue de l'idéalisation classique), le message est évacué. Cette élimination du message correspond aussi bien à l'art pour l'art qu'au réalisme tel que le conçoit Flaubert. Si l'art ne fait que représenter le monde tel qu'il est, s'il n'en est que le reflet, alors l'écrivain ne peut être tenu pour responsable du contenu de ce qu'il décrit. Seuls la composition et le style lui sont imputables. Or la conception matérialiste de la littérature comme reflet du monde social, que théorise au même moment Marx en la radicalisant, s'oppose diamétralement à la croyance idéaliste dans les effets psychosociaux de l'art.

Pourtant, on l'a vu, les champions de cette dernière sont bien obligés de reconnaître que les œuvres d'art sont le produit d'une réalité qui dépasse la personne de l'auteur et qu'elles reflètent, au moins en partie. À l'inverse, le réalisme flaubertien inclut la lecture

dans la chaîne des déterminations sociales qui sous-tendent le monde qu'il représente.

Son roman thématise le problème de la lecture au moment de l'élargissement du marché du livre et du public. En ce sens, on peut dire avec LaCapra que *Madame Bovary* « lit » son procès. Mais, plus que celle de l'identification possible avec son héroïne, le roman pose, à travers elle, la question du rapport de l'auteur avec des lecteurs/lectrices qui, par leur sexe ou leur recrutement social, ne sont plus des alter ego. Flaubert met en forme l'ambivalence de l'écrivain face à ce nouveau public avec lequel il s'identifie et qu'il veut sans doute secrètement conquérir tout en redoutant le « nivellement » démocratique qui menace de dévaluer les œuvres. La figure d'Emma comme lectrice renvoie à la représentation dominante des modes d'appropriation différenciés des œuvres en fonction du capital culturel et à l'opposition entre consommation utilitariste et plaisir esthétique désintéressé.

Or, *Madame Bovary* se prête à cette double lecture : naïve et littérale – la lecture romantique qu'Emma eût pu en faire –, ou ironique et distanciée – dimension parodique qui ne peut être perçue que des lecteurs cultivés. Mais à l'instar du narrateur dont le regard détaché est contaminé par le point de vue de son personnage lorsqu'il se fond en lui pour voir le monde à travers ses yeux, le lecteur initié ne peut être que hanté par le spectre du lecteur profane, mis en abyme dans le roman. Cette inévitable contamination, l'auteur la constate, sans y apporter de remède, tel le Dr Larivière qui reste impuissant à guérir Emma des ravages causés par le poison. C'est ainsi le lecteur profane qui est objectivement responsable des effets sociaux de l'œuvre. L'auteur est-il, pour autant, exonéré de toute responsabilité ?

1. *Le Moniteur universel* , 23 juin 1845. Voir aussi Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages écrits, et dessins de toute nature poursuivis ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877* , *op. cit.* , p. 15. Sur l'auteur, voir la notice « Théodore Dezamy », *Dictionnaire de biographie française* , sous la direction de J. Balteau et M. Barroux, continué par M. Prévost *et al.* , t. 11, Paris, Letouzey et Ané, 1932-1995, p. 234.
2. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 230 *sq* .
3. *Gazette des tribunaux* , 27 septembre 1857 ; *Journal des débats* , 28 septembre 1857.
4. Ernest Pinard, *Mon Journal* , t. I, Paris, Dentu, 1892, p. 54.
5. Réquisitoire du substitut Pinard, in Gustave Flaubert, *Œuvres* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 619. (Désormais *O* I.)
6. Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive* , Paris, PUF, 1983.
7. Voir Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 183 et 204-206.

8. E. Pinard, *Mon Journal* , *op. cit.* , p. 57.

9. L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 13.

10. Harry Levin, *The Gates of Horn : a Study of Five French Realists* , NY, Oxford University Press, 1963, p. 247; Victor Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques* , Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966, p. 83.

11. L'analyse statistique réalisée par Christophe Charle pour un échantillon de pièces des principaux auteurs à succès de l'époque confirme la surreprésentation de ce thème ; C. Charle, *Théâtre en capitales* , *op. cit.* , p. 379 *sq.*

12. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* , t. I, *La Volonté de savoir* , Paris, Gallimard, 1976, chap. 4 ; Nicolas Arnaud-Duc, « Les contradictions du droit », in Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident* , t. IV, *Le XIXe siècle* , Paris, Plon, 1991, p. 106-107 ; Robert Nye, « De l'honneur nobiliaire à l'honorabilité bourgeoise », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 105, décembre 1994, p. 49 ; Remi Lenoir, *Généalogie de la morale familiale* , Paris, Seuil, 2003, chap. 3. Contrairement à certaines approches essentialistes, qui voient une affinité naturelle entre le genre romanesque et l'adultère (par exemple, Tony Tanner, *Adultery in the Novel* , Baltimard, Johns Hopkins University Press, 1979), il faut s'interroger sur ce qui médiatise cette relation, en particulier la constitution de la déviance aux normes matrimoniales en problème social et l'attention publique portée à ses causes, les rubriques de faits divers et les procès étant un de ces lieux de médiation.

13. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 180-191.

14. *Ibid.* , p. 238.

15. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 65.

16. Jean Pommier et Gabrielle Leleu, *Madame Bovary : Nouvelle version précédée des scénarios inédits* , Paris, Corti, 1949, p. 21.

17. Voir Sylvie Chaperon, *Les Origines de la sexologie, 1850-1900* , Paris, Audibert, 2007, chap. 1 et 2.

18. Voir Ilza Veith, *Histoire de l'hystérie* , Paris, Seghers, 1973, p. 178 *sq* ., et Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre* , Paris, La Découverte, 2003, chap. 1.

19. Cité dans les attendus du jugement, *La Presse* , 15 février 1856. On trouve l'équivalent dans la censure théâtrale sous la monarchie de Juillet, avec la suppression des vers suivants dans la tragédie de Mme de Girardin, *Cléopâtre* : « J'ai vu pâlir d'amour la reine Cléopâtre/Car tout en moi, cet air et ces traits contractés,/Cette ardente pâleur, trace des voluptés,/Tout devait […]/Dénoncer Cléopâtre à la chaste Octavie. » Commentaire du censeur : « La couleur voluptueuse de ces vers nous a paru dépasser un peu les bornes du Français mais les idées […] ne nous ont pas semblé devoir appeler une trop grande sévérité. » Cité in O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 197.

20. C. Baudelaire, *Œuvres complètes* , t. I, *op. cit.* , p. 150, 155 et 158 (désormais *OC* I).

21. Monpont, *Les Chantres de l'adultère* , Paris, Ledoyen, 1859, p. 37.

22. Alfred Nettement, *Le Roman contemporain, ses divers aspects, ses vicissitudes et son*

influence , Paris, Jacques Lecoffre, 1864, p. 135.

23.

Nous rejoignons sur ce point l'argument de Patrick Née, « 1857 : Le double procès de *Madame Bovary* », in P. Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique* , *op. cit.* , p. 119-144.

24.

Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1430.

25.

Il emploie le terme « castration » à propos des coupes qu'on veut lui imposer ; voir, par exemple, les lettres au directeur de la *Revue contemporaine* (revue soutenue par le régime), Alphonse de Calonne [fin 1859 ou début 1860] et 5 janvier [1860], in C. Baudelaire, *Correspondance* t. I, *op. cit.* , p. 647 et 650.

26.

Stephen Heath, *Gustave Flaubert.* Madame Bovary, Cambridge/NY, Cambridge University Press, 1992, p. 28-29 (je traduis).

27.

La chronologie explique en partie les ambiguïtés du terme relevées par Roman Jakobson, qui donnent lieu à des appropriations contradictoires par les conservateurs et par les novateurs, les premiers l'employant pour désigner les procédés conventionnels (mais cela ne sera vrai qu'au XXe siècle), les seconds pour justifier la rupture avec ces procédés, qui fait voir la réalité sous un jour nouveau (c'est le cas du courant réaliste décrit ici). Roman Jakobson, « Du réalisme en art », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* , réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, « Points », 1965, rééd. 2001.

28.

Henry James, « Gustave Flaubert », in *Selected Literary Criticism* , Morris Shapira (éd.), New York, Horizon Press, 1964, p. 138-154 ; Paul Valéry, « La tentation de (saint) Flaubert » [1942], *Œuvres* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 613.

29.

Voir Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1430 ; Nestor de Roqueplan, *La Presse* , 16 mai 1857 ; Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary* , par Gustave Flaubert », *Le Pays* , 6 octobre 1857.

30.

E. Auerbach, *Mimésis* , *op. cit.* , p. 487. Sur le concept de répertoire, voir Itamar Even-Zohar, « The literary system », *Poetics Today* , vol. 11, n° 1, 1990, p. 27-44.

31.

J. Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie* , *op. cit.* , p. 30-43 .

32.

Anne-Marie Thiesse, « L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 32-33, avril-juin 1980, p. 51-64.

33.

O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 36 et 93-94.

34.

Armand de Pontmartin, « Le roman bourgeois et le roman démocrate. MM. Edmond About et Gustave Flaubert », *Le Correspondant* , juin 1857, p. 303-304. Cette notion de « démocratie littéraire » est reprise par Jacques Rancière pour qualifier le régime nouveau d'identification de l'art d'écrire qui émerge avec la littérature moderne, rompant avec l'ordre de représentation classique qui devait se conformer aux hiérarchies sociales. *Politique de la littérature* , Paris, Galilée, 2007, p. 11-40 (notamment p. 20).

35.

Edmond et Jules de Goncourt, « préface à la première édition », *Germinie Lacerteux* , Paris, Flammarion, « GF », 1990, p. 55.

36.

L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 9-10.

37. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 183. Le motif est également évoqué dans *Mademoiselle de Maupin* (*op. cit.* , p. 114), qui fut l'un des modèles de Flaubert.

38. V. Cousin, « De l'art », in *Du vrai, du beau, du bien* , *op. cit.* , huitième leçon (citations p. 175-176).

39. Ian Watt, *The Rise of the Novel* , Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1957, chap. 1. Ce chapitre est traduit en français in Roland Barthes *et al.* , *Littérature et réalité* , Paris, Seuil, 1982, p. 11-46.

40. Cité in C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire* , *op. cit.* , p. 462.

41. Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 233.

42. Voir l'analyse de E. Ladenson, *Dirt for Art's Sake* , *op. cit.* , p. 61-65.

43. Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1443.

44. L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 3.

45. Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain. Les œuvres et les hommes* [1902], XVIII, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 94 et 97.

46. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. II, *op. cit.* , p. 198.

47. Charles de Mazade, « Chronique de la quinzaine », *Revue des deux mondes* , 1er mai 1857, p. 218 et 219.

48. Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de* Madame Bovary, Paris, Corti, 1966, p. 246-248. Voir aussi Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 139 *sq* .

49. L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 9.

50. J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 80 *sq* .

51. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille* , t. III, *op. cit* ., p. 99.

52. Léon Aubineau, « D'un roman nouveau », *L'Univers* , 26 juin 1857.

53. « Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres, et Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épine. » Mais cette transparence tient davantage à la matérialité de la lettre qu'à son contenu, comme l'indique la suite de la phrase : « On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour y saisir les pincettes » (*O* I, p. 448-449).

54. Gérard Genette, « Silences de Flaubert », *Figures* , Paris, Seuil, 1966, p. 223-243 (citation p. 234).

55. J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 88.

56. Roland Barthes, « L'effet de réel », in R. Barthes *et al* ., *Littérature et réalité* , *op. cit.* ,

p. 81-90 (repris dans *Essais critiques* IV, *Le Bruissement de la langue* , Paris, Seuil, 1984).

57. Naomi Schor, *Lecture du détail* , Paris, Nathan, 1994, p. 65.

58. J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 14.

59. Procédé ancien, que Flaubert utilise dans son récit autobiographique de jeunesse, *Novembre* (1842), à l'instar de Goethe dans *Werther* , qui est également un roman épistolaire . Voir J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 329.

60. Y. Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 246.

61. Sur la voix narrative chez Flaubert, la littérature est immense. Outre Jean Rousset, « *Madame Bovary* ou le livre sur rien », *Formes et significations : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* , Paris, Corti, 1962, p. 109-133, et Claude Perruchot, « Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary* », in Claudine Gothot-Mersch (dir.), *La Production du sens chez Flaubert,* colloque de Cerisy, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 253-274, on citera quelques travaux de référence en anglais, moins connus en France : Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* , New York, The Viking Press, 1963, p. 66 *sq* . ; Victor Brombert, *The Novels of Flaubert* , *op. cit.* , p. 26 ; R. J. Sherrington, *Three Novels by Flaubert, a Study of Techniques* , Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 79 *sq.* ; J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 108 *sq.* ; LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , *op. cit.* , p. 34 *sq* .

62. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 163.

63. « Le romancier peut céder plus ou moins sa parole à ce tout-dit multifocalisé, saturé et structuré par l'idéologie dominante dont il est la forme résiduelle, vécue comme le "parce que cela-se-fait", "parce que cela-se-dit", et qui se donne alors comme la voix des mœurs (le roman des mœurs est une variété du roman réaliste), la voix des pesanteurs sociologiques, celle qui dicte les conduites, prononce les interdits, décide des modes et des modèles. Flaubert lui laisse à peu près le soin, dans *Madame Bovary* , d'organiser et de régir la société du roman », écrit Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique* , n° 16, 1973, p. 446-454 (citation p. 453-454). Voir aussi, du même auteur, « Signifiance et in-signifiance : le discours italique dans *Madame Bovary* », in C. Gothot-Mersch (dir.), *La Production du sens chez Flaubert* , *op. cit.* , p. 358-394.

64. Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1433.

65. On doit le concept de « style indirect libre » au linguiste Charles Bally, élève de Saussure, qui l'a forgé en 1912. Il a été théorisé dans les années 1920 par Marguerite Lips, *Le Style indirect libre* , Paris, Payot, 1926, et par Mikhaïl Bakhtine (V. N. Volochinov), *Le Marxisme et la Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* , Paris, Minuit, 1977, chap. 11. Voir les études de Roy Pascal, *The Dual Voice : Free Indirect Speech and its Functionning in the Nineteenth-Century European Novel* , Manchester, Manchester University Press, 1977 ; Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], trad. fr., Paris, Seuil, 1981 ; Bernard Cerquiglini, « Le style indirect libre et la modernité », *Langages* , 1984, vol. 19, n° 73, p. 7-16 ; Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue* , Metz, Université de Metz, 1997.

66. *Ibid.* , p. 13.

67. H. R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », art. cité, p. 86.

68. Menakhem Perry, « Literary dynamics : how the order of the text creates its meaning (with an analysis of Faulkner's "A Rose for Emily") », Poetics Today, vol. 1, n° 1-2,

1979, p. 35-64.

69. A. Nettement, *Le Roman contemporain* , *op. cit.* , p. 119.

70. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais…* , *op. cit* . Sur la dimension charivarique, voir Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique* , Paris, Éditions du CNRS, 1994.

71. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 156 *sq* .

72. Jacques Léonard, *La Médecine entre savoir et pouvoir* , Paris, Aubier-Montaigne, 1981, et Michel Arliaud, *Les Médecins* , Paris, La Découverte, « Repères », 1987, p. 5-19.

73. D. LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , *op. cit.* , p. 112.

74. Voir Laure Murat, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »* , Paris, Fayard, 2006.

75. S. Heath, *Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 14 et 30.

76. György Lukács, *La Théorie du roman* [1920], trad. fr., Lausanne, Gonthier, 1963, p. 81.

77. F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac* , *op. cit.* , p. 134.

78. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , p. 27 et 38-39.

79. Après examen de 3 649 titres, la commission refusa l'autorisation à 556 d'entre eux, parmi ceux qui se tiraient à un nombre d'exemplaires très élevé, selon le rapport rédigé en 1855 par cette commission à l'intention du ministre, et publié dans *Le Moniteur universel* , 8 avril 1855.

80. Voir Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette (1800-1864) : le fondateur d'un empire* , Paris, Fayard, 1999, p. 304 *sq* .

81. M. Lyons, *Le Triomphe du livre* , *op. cit.* , p. 74-75 et 84 *sq* .

82. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , p. 67 et tableau A7.

83. A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France* , *op. cit.* , p. 96. Voir aussi Maurice Agulhon, « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme* , n° 9, 1975, p. 50-64.

84. François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* , Paris, Minuit, 1977, vol. 2, p. 261.

85. Anne Sauvy, « Une littérature pour les femmes », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. III, *op. cit.* , p. 496-508.

86. M. Lyons, *Le Triomphe du livre* , *op. cit.* , p. 92.

87. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* , p. 80. Voir aussi George Duveau, *La Vie ouvrière en France sous le Second Empire* , Paris, Gallimard, 1946, p. 473-474.

88. Dominique Kalifa, « L'entrée de la France en régime "médiatique" : l'étape des années 1860 », in Jacques Migozi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations génétiques* , Limoges, Pulim, 2000, p. 39-51. Voir aussi

« L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIXe siècle* , n° 19, 1999, p. 7-14.

89. Louis Desnoyers, « Un peu d'histoire à propos de roman (suite et fin) », *Le Siècle* , 28 septembre 1847, reproduit in La Querelle du roman-feuilleton, *op. cit.* , p. 146. Cet article est la dernière réponse au député Chapuys-Montlaville.

90. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 129.

91. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 89.

92. A.-M. Thiesse, « L'éducation sociale d'un romancier », art. cité.

93. Xavier de Montépin, *Les Filles de plâtre. Les trois débuts* , Paris, Leipzig, 1856 (voir par exemple p. 34 *sq* .).

94. J. Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie* , *op. cit.* , p. 48-50.

95. Jules Barbey d'Aurevilly, « Préface à la nouvelle édition », *Une vieille maîtresse* , Paris, Achille Faure, 1866, p. 14.

96. Cité in P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 123.

97. P. Bourdieu, *La Distinction* , *op. cit.* , p. 59 *sq* . et 301 *sq* .

98. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », art. cité, p. 681.

99. A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* , t. 2, *op. cit.* , p. 77.

100. Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* , *op. cit.* , p. 37.

101. Cités d'après A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 171-172.

102. Voir par exemple les lettres du 21 octobre 1851 et du 29 mai 1852, *Corr.* II, p. 9-10 et 95. Dans cette dernière lettre, à propos du discours de réception de Musset à l'Académie qui le met hors de lui, il écrit à Louise Colet : « Que je me remercie de la bonne idée que j'ai eue de ne pas publier ! Je n'ai encore trempé dans rien ! Ma muse (quelque déhanchée qu'elle puisse être) ne s'est point encore prostituée, et j'ai bien envie de la laisser crever vierge, à voir toutes ces véroles qui courent le monde. » Sur les conditions de publication du livre et son succès, voir Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la Naissance de l'édition moderne, 1836-1891* , Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 341 *sq.*

103. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. II, *op. cit.* , p. 200.

104. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 123.

105. Anne-Marie Thiesse, « Le roman populaire », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. III, *op. cit.* , p. 518.

106. J. Lyon-Caen, *La Lecture ou la Vie* , *op. cit.* , chap. 3 et 4. Voir aussi l'étude déjà citée de J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit.* Sur la diversité des intérêts de lecture, Gérard Mauger et Claude Poliak, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 123, juin 1998.

107. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* , *op. cit.* , p. 325.

108.

Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* [1957], trad. fr., Paris, Minuit, 1970, p. 296 ; Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien . Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* , Paris, Le Chemin vert, 1984, p. 49.

109.

A.-M. Thiesse, *ibid.* , p. 49.

110.

On retrouve la même distinction de nos jours à propos de la télévision.

111.

P. Bourdieu, *La Distinction* , *op. cit.* , p. 59 *sq* . et chap. 4.

112.

Jean Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française* , t. III, *op. cit.* , p. 547. Sur l'organisation du livre scolaire par Hachette, voir Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette (1800-1864)* , *op. cit.* , chap. 7.

113.

Voir Edmond Goblot, *La Barrière et le Niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne* , Paris, Alcan, 1930, p. 115 *sq* .

114.

J. Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », art. cité, p. 550.

115.

Reproduit in *Le Moniteur* , 7 avril 1847, et in La Querelle du roman-feuilleton, *op. cit.* , p. 108 et 109.

116.

Louis Desnoyers, « Un peu d'histoire à propos de roman », art. cité, reproduit in *ibid.* , p. 133 pour la citation.

117.

J. Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie* , *op. cit.* , p. 243.

118.

A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , t. I, *op. cit.* , p. 70.

119.

D'après ce qu'affirma l'ancien préfet Jean-Jacques Baude au juge Eugène Poitou, *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs* , Paris, Durand, 1857, p. 294, n. 1.

120.

Louis Desnoyers, « Un peu d'histoire à propos de roman (deuxième article) », *Le Siècle* , 28 septembre 1847, reproduit in La Querelle du roman-feuilleton, *op. cit.* , p. 134. Il s'agit du fameux refrain « C'est la faute de Voltaire », repris par Hugo dans *Les Misérables.* Il est attribué à Jean-François Chaponnière, et non à Béranger.

121.

A.-M. Thiesse, *Le Roman du quotidien* , *op. cit.* , p. 53.

122.

Citée par Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « La beauté du mort » [1970], repris in M. de Certeau, *La Culture au pluriel* , Paris, Seuil, « Points », 1993, p. 45-72.

123.

Alfred Nettement, *L'Histoire de la littérature sous le gouvernement de Juillet* , 2 vol., Paris, Jacques Lecoffre & Cie, 1854, et *Le Roman contemporain, op. cit.* , p. 3-4 ; Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *Dernières Études historiques et littéraires* , Paris, Michel Lévy, 1859, p. 274.

124.

A. Nettement, *Le Roman contemporain, op. cit.* , p. 9-10.

125.

Voir J. Lyon-Caen, *La Lecture ou la Vie* , *op. cit.* , p. 265 *sq* .

126.

A. Nettement, *Études critiques sur le roman-feuilleton* , t. I, *op. cit.* , p. 47. Il réitère son argument dix-neuf ans plus tard dans *Le Roman contemporain* , *op. cit.* , p. 138.

127. Eugène Poitou, *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs* , *op. cit.* , p. III-IV (pour les citations suivantes, on se contentera de mentionner la page correspondante).

128. Intervention du député Charlemagne, séance du 29 août, *Le Moniteur universel* (11e supplément au n° 242), 30 août 1835, p. 2019.

129. Charles de Mazade, « George Sand. Ses mémoires et son théâtre », *Revue des deux mondes* , 15 mai 1857, p. 359-360.

130. Monpont, *Les Chantres de l'adultère* , *op. cit.* , p. 5-6 et 8.

131. A. Nettement, *Le Roman contemporain, op. cit.* , p. 58.

132. Nous nous appuyons pour ce qui suit sur l'article déjà cité de Jan Goldstein, « "Moral Contagion" : a professional ideology of medicine and psychiatry in eighteenth- and nineteenth-century France », art. cité.

133. *Ibid.* , p. 206 (je traduis).

134. Charles de Mazade, « George Sand. Ses mémoires et son théâtre », *Revue des deux mondes* , 15 mai 1857, p. 359-360.

135. Jules Langevin, *Romans-revue* , numéro spécial du *Journal* , 1913, p. 120, cité in A.-M. Thiesse, *Le Roman du quotidien* , *op. cit.* , p. 51.

136. Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, « Revue littéraire », *Journal des débats* , 26 mai 1857.

137. Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1442.

138. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 118.

139. Cité in C. Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary* , *op. cit.* , p. 106.

140. *Ibid.* , p. 41 *sq* . Nous nous appuyons sur ce livre pour les sources de *Madame Bovary*.

141. M. Lyons, *Le Triomphe du livre* , *op. cit.* , p. 74-75.

142. J. Matlock, *Scenes of Seduction* , *op. cit.* , p. 219.

143. Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage,* Paris, Gallimard, « Folio », 1971, p. 100.

144. *Ibid.* , p. 128 et 162.

145. *Ibid.* p. 164.

146. C. Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary* , *op. cit.* , p. 103.

147. M. Lyons, *Le Triomphe du livre* , *op. cit.* , p. 89-94 et p. 270, n. 20.

148. J. Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », art. cité, p. 553.

149. Art. cités ; Granier de Cassagnac, « La bohême dans le roman. *Madame Bovary* », *Le Réveil* , 16 janvier 1858, p. 28.

150.

J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 146-147; D. LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , *op. cit.* , p. 169 *sq* . Voir aussi l'analyse de Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril* , *op. cit* ., qui fait également de la lecture une des principales causes de la chute d'Emma.

151. A. de Pontmartin, « Le roman bourgeois et le roman démocrate », art. cité, p. 301.

152. Jules Habans, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *Le Figaro* , 28 juin 1857.

153. Yvan Leclerc, *Crimes écrits* , *op. cit.* , p. 130.

154. J.-M. Privat, *Bovary charivari* , *op. cit.* , p. 98 *sq* .

155. S. Chaperon, *Les Origines de la sexologie* , *op. cit.* , p. 37.

156. Gustave Flaubert, « Hommage à Louis Bouilhet » (Préface aux *Dernières chansons*) [1972], in *Œuvres complètes* , t. II, Paris, Seuil, 1964, p. 760.

157. Gustave Flaubert, *Les Mémoires d'un fou* [1839], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 62.

158. Émile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes* [1890], in *Œuvres complètes* , Paris, Fasquelle, 1906, p. 272 et 278.

159. Paul Bourget, « Théorie d'art : à propos de *Par les champs et par les grèves* » [1886], in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* , Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 112.

160. A. de Pontmartin, « Le roman bourgeois et le roman démocrate », art. cité, p. 299.

161. Voir M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, « La beauté du mort », art. cité.

162. Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et sensation* , Paris, Seuil, 1954, p. 119 *sq.*

163. Alfred Fierro, « Les "keepsakes" », in R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition* , t. III, *op. cit.* , p. 507-508.

164. Abbé L. Marraud, « Imagerie religieuse et art populaire », *Les Cahiers* , 15 janvier 1914, p. 26-34, cité in Hervé Serry, *L'Invention de l'écrivain catholique. Le mouvement de « Renaissance littéraire catholique » (1880-1933). Contribution à une sociologie du renouveau* , Paris, Université Paris X-Nanterre, 2000, vol. I, p. 362. Sur le développement de ce commerce, voir Claude Savart, *Les Catholiques en France au XIXe siècle* , *op. cit.* , p. 237 *sq* .

165. Claude Duchet, « Roman et objets », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert* , Paris, Seuil, « Points », 1983, p. 16.

166. Max Scheler, *L'Homme du ressentiment* [1912], Paris, Gallimard, 1958, p. 48 et *passim* .

167. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* , Paris, Grasset, 1961.

168. Gérard Mauger, Claude F. Poliak et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs* , Paris Nathan, 1999, p. 416 *sq* .

169. S. Heath, *Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 36.

170.

J.-M. Privat, *Bovary charivari* , *op. cit.*

171. Christian Baudelot et Roger Establet, *Durkheim et le suicide* , Paris, PUF, 1984, p. 82-85.

172. « […] parce qu'il faut bien que le roman finisse, car les femmes comme Mme Bovary ne s'arrêtent pas à un second amour. Elles ne s'empoisonnent pas. Elles continuent de vivre, de se donner, de se reprendre, se faisant chaque jour davantage au contact d'ignominieuses caresses […]. » Et plus loin : « Heureusement, faut-il dire, car si elle ne s'empoisonnait pas ce jour-là, un autre jour elle aurait peut-être empoisonné son mari, comme Mme Lafarge. » J. Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary* », art. cité.

173. Les thèmes du suicide et de l'empoisonnement apparaissent déjà dans les œuvres de jeunesse de Flaubert, en lien avec l'adultère, notamment dans *Passion et vertu* (1837), inspiré d'un fait divers (voir J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 121, 123, 127, 131-135). L'empoisonnement est au cœur de l'affaire Lafarge.

174. M. Scheler, *L'Homme du ressentiment* , *op. cit.* , p. 14 et 19.

175. É. Zola, « Gustave Flaubert », art. cité, p. 278.

176. J. Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *Politique de la littérature* , *op. cit.* , p. 69.

177. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 113.

6

L’éthique de l’esthète

J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or.

Baudelaire

Comme par un mouvement de balancier, après l’apogée de l’art social, le principe de l’art pour l’art a refait surface avec le Parnasse, et trouve un écho au sein de la jeune génération imprégnée de romantisme – à laquelle appartiennent Flaubert et Baudelaire. Récusant le principe de l’utilité de l’art et l’idée d’une mission de l’écrivain, surtout après l’expérience de 1848, ceux-ci se voient paradoxalement acculés à défendre ce refus devant la justice. Confrontés à la définition pénale de leur responsabilité, ils la déclinent. Faut-il y voir une simple posture d’irresponsabilité ? La réponse est plus complexe. En réalité, ils sont tiraillés entre trois options : revendiquer la moralité de leur œuvre, dénier les effets sociaux de l’art, assumer un amoralisme de principe, étroitement lié au détachement esthète. C’est dans cette tension qu’ils élaborent les principes d’une nouvelle éthique professionnelle de l’écrivain, qui a l’esthétique pour fondement. S’ils ne revendiquent de responsabilité subjective que sur la forme, ils ne distinguent pas la forme du fond, et s’ils refusent de « conclure », l’amoralisme est pour eux une méthode de distanciation permettant, à la manière des savants, de porter un regard plus objectif sur leur objet, qui n’est autre que la morale elle-même. On examinera successivement dans ce chapitre le problème de l’intention, puis celui de la morale de l’auteur et de son rapport à la morale de l’œuvre, avant d’aborder la façon dont l’ethos intellectuel des tenants de l’art pour l’art s’est construit contre la définition hétéronome du rôle social de l’écrivain.

La pureté de l’intention esthétique

Le Second Empire est marqué par une extension de la responsabilité pénale dans le cadre des délits de presse, notamment dans sa dimension objective. Témoin le durcissement qui touche les

éditeurs, directeurs ou gérants de périodiques, et même les imprimeurs. À la différence de la loi anglaise, l'article 24 des lois de Serre de 1819 déliait l'imprimeur de toute responsabilité à moins qu'il n'ait agi sciemment. Dans la plupart des procès de presse, ils étaient acquittés. Or le gouvernement du Second Empire entend responsabiliser les imprimeurs par une interprétation rigoureuse de cette loi, c'est-à-dire en partant du principe qu'ils ont lu les livres qu'ils impriment et donc agi en connaissance de cause. Pinard se fait l'expression de cette philosophie du régime lorsqu'il dit, à propos de Pillet, que l'imprimeur doit être « une sentinelle avancée contre le scandale ». Son propos fait allusion à l'argument des opposants à l'article en question lors des débats parlementaires de 1819, argument selon lequel l'imprimeur ne doit pas être assimilé à une « machine brute » :

> M. Pillet, d'ailleurs, est un homme honorable contre lequel je n'ai rien à dire. Nous ne vous demandons qu'une chose, de lui appliquer la loi. Les imprimeurs doivent lire ; quand ils n'ont pas lu ou fait lire, c'est à leurs risques et périls qu'ils impriment. Les imprimeurs ne sont pas des machines ; ils ont un privilège, ils prêtent serment, ils sont dans une situation spéciale, ils sont responsables. Encore une fois, ils sont, si vous me permettez l'expression, comme des sentinelles avancées ; s'ils laissent passer le délit, c'est comme s'ils laissaient passer l'ennemi. (*O* I, p. 631.)

Si Pillet fut finalement acquitté comme l'auteur et l'éditeur, les imprimeurs des ouvrages ayant fait l'objet d'une condamnation à cette époque furent généralement sanctionnés, à en juger par les cas que nous avons étudiés : Jacquin fut puni d'une peine d'un mois de prison et 500 francs d'amende pour avoir imprimé *Les Filles de plâtre*, la cour ayant considéré qu'« en raison du titre et de l'étendue de l'ouvrage incriminé, il n'est pas possible d'admettre qu'il en ait ignoré l'immoralité[1] » ; De Broise fut condamné à 100 francs d'amende pour l'impression des *Fleurs du mal*, et la veuve Dondey-Dupré à un mois de prison et 1 000 francs d'amende pour *Les Mystères du peuple.* Dans le cas de Montépin, cette peine était équivalente à celle de l'éditeur Cadot, qui avait pourtant tenté lui aussi de se déresponsabiliser en prétendant qu'il n'avait pas lu l'ouvrage ; pour les autres, elle fut plus légère.

Au regard de la responsabilité subjective, l'auteur (ou le propriétaire de l'œuvre dans le cas de La Chastre) demeurait le coupable numéro un, comme l'atteste le fait que les sanctions les plus sévères lui étaient réservées. Pinard réaffirma cette hiérarchie lors du procès de Flaubert : « En cette matière, il n'y a pas de délit sans publicité et tous ceux qui ont concouru à la publicité doivent être également atteints. » Mais il était catégorique : « Le principal prévenu, c'est l'auteur. » Le gérant de la revue et l'imprimeur n'arrivaient qu'en seconde ligne, l'un après l'autre dans cet ordre. Invoquant le fait que

l'auteur s'était plaint des coupes réalisées par la revue comme circonstance aggravante pour lui (et atténuante pour la revue), il réclamait contre lui toute la sévérité requise : « Atténuez la peine autant que vous voudrez vis-à-vis de Pillet ; soyez même indulgents vis-à-vis du gérant de la *Revue* ; quant à Flaubert, le principal coupable, c'est à lui que vous devez réserver vos sévérités ! » (*O* I, p. 631.)

La Chastre écopa d'un an de prison et 6 000 francs d'amende pour *Les Mystères du peuple*, une des peines les plus élevées qui aient été prononcées contre une œuvre littéraire, avec celle infligée à Luchet (deux ans de prison et 1 000 francs d'amende), mais elle sanctionnait des délits plus graves que l'outrage à la morale et aux mœurs, qui n'était qu'un des chefs d'accusation, à savoir l'excitation à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres, l'apologie de faits qualifiés crimes ou délits, les attaques contre le principe de la propriété, l'excitation à la haine et au mépris du gouvernement établi par la Constitution. Montépin fut condamné à trois mois de prison et 500 francs d'amende, Baudelaire à 300 francs, peines proportionnelles à l'ampleur du délit, c'est-à-dire au nombre de passages incriminés, au degré de l'« outrage » et à l'intention prêtée à l'auteur.

L'intention de nuire renvoie à la responsabilité subjective. Eugène Sue ne pouvait, selon le jugement, avoir écrit *Les Mystères du peuple* « qu'en haine des institutions et du gouvernement de son pays, que dans un but évident de démoralisation[2] ». Bien que Montépin ait allégué la « pureté de ses intentions », prétendant qu'il avait eu pour dessein unique de « flétrir les mœurs d'une certaine classe de prostituées en les exposant au grand jour et dans toute leur dégoûtante nudité », le tribunal considéra que cette intention ne se manifestait qu'en quelques lignes « perdues dans l'étendue de l'ouvrage » et qu'elle disparaissait « devant le cynisme des idées et l'obscénité des tableaux et des scènes reproduits à chaque page[3] ».

À la différence de Sue ou même de Montépin, Flaubert et Baudelaire n'ont pas été considérés coupables du point de vue de leurs intentions. Plus ambiguës, leurs œuvres ne se prêtaient pas à une interprétation univoque. On ne pouvait leur reprocher leurs idées sur la base de leurs écrits, nonobstant la tentative de Pinard de convaincre les juges que Flaubert faisait l'apologie de l'adultère dans *Madame Bovary*. Il fut du reste plus mesuré dans le cas de Baudelaire, ayant retenu la leçon. Les passages incriminés étaient peu nombreux et dispersés dans une œuvre dont le but élevé était incontestable.

La défense parvint à persuader le tribunal de la bonne foi et de la pureté des intentions des auteurs. Comme le souligne LaCapra[4], Pinard cherche l'intention de Flaubert dans le contenu du texte, tandis que Senard en propose une conception plus large, incluant la forme, mais

les deux identifient le texte avec l'intention. Le tribunal se rangea à l'opinion de Senard, il prit en considération le but « éminemment moral » que l'auteur prétendait avoir poursuivi et reconnut que le livre n'avait pas été écrit « dans un but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence et de débauche ou de ridiculiser des choses qui doivent être entourées du respect de tous ». Ceci constituait une circonstance atténuante permettant de l'acquitter sans laver l'ouvrage du reproche que lui avait fait le ministère public (*O* I, p. 635, 643, 636, 683). Dans le cas de Baudelaire, le procureur l'exonéra lui-même de l'accusation de blasphème intentionnel : « Vous apprécierez si Baudelaire, cet esprit tourmenté, qui a voulu faire de l'étrange plutôt que du blasphème, a eu conscience de cette offense-là » (*OC* I, p. 1207), et laissa planer un doute quant au caractère délibéré de l'outrage à la morale publique : « Ou le sens de la pudeur n'existe pas, ou la limite qu'elle impose a été audacieusement franchie » (*ibid.*).

C'est donc leur responsabilité objective qui a valu à l'un le blâme, à l'autre la peine. Ils étaient responsables, fût-ce malgré eux, des possibles effets nocifs de leurs œuvres. Ainsi s'instaure une distinction entre l'intentionnalité de l'auteur et les effets de l'œuvre, c'est-à-dire sa réception, son interprétation. Sainte-Beuve l'a dit, on ne peut échapper à des lectures « malignes », un argument que Pinard reprendra dans le procès de Baudelaire. Pour autant, il n'y a pas transfert de responsabilité subjective vers le lecteur : l'auteur reste objectivement responsable des appropriations qui peuvent être faites de son œuvre, comme l'illustre le jugement de Baudelaire. Le tribunal considéra que, nonobstant le travail de mise en forme (le style) et le blâme qui entourait la peinture du mal, il y avait un écart entre le but que le poète avait poursuivi et les moyens qu'il avait employés pour y parvenir. La phrase du jugement telle qu'elle a été rapportée est sémantiquement incorrecte : « […] attendu que l'erreur du poète, dans le but qu'il voulait atteindre […] ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur. » « Erreur » est fautivement employé pour « intention » par une ellipse et une contraction (le poète a commis une erreur dans le but qu'il voulait atteindre, ce but ne saurait détruire l'effet funeste…). L'« erreur » est ce qui permet d'expliquer l'écart entre le but et le moyen ou le procédé, dans ce jugement qui atteste la différenciation entre l'auteur et son œuvre, entre les intentions et les effets objectifs, entre la responsabilité subjective et la responsabilité objective.

Cette différenciation est le fruit d'un compromis avec les arguments de la défense. Flaubert et Baudelaire nient leur responsabilité objective sur la base de la moralité du livre et de sa diffusion restreinte auprès d'un public de lettrés. Mais si, face à la

justice, ils proclament la pureté de leurs intentions morales, ils n'assument, en réalité, de responsabilité subjective que pour la forme de leur œuvre et non pour le fond. Il y a là comme une transposition du principe de la propriété littéraire, qui ne s'applique qu'à la forme et non aux idées. Le contenu, c'est la société qui en est collectivement responsable, l'auteur se contente d'y puiser son matériau, de la représenter : le mal existe, l'auteur ne fait que le peindre. Son empreinte, son originalité, est entièrement dans la forme, dont seule il est prêt à assumer la responsabilité. Il est significatif, sous ce rapport, que Flaubert ait décliné toute responsabilité quant au texte paru dans la dernière livraison de la *Revue de Paris*, en raison des coupes opérées par la rédaction : celles-ci ne changeaient pas le fond, comme l'expliquèrent les responsables de la revue, mais elles dénaturaient la composition, donc le travail de mise en forme. En revanche, contrairement à ceux qui publient alors anonymement ou sous pseudonyme comme Verlaine (*Les Deux Amies*, 1868), il n'était pas question pour eux de renier leurs œuvres[5].

Que les procès aient conduit à expliciter ces principes n'en fait pas pour autant des arguments *ad hoc*. Ils sont profondément ancrés dans leurs projets littéraires respectifs ainsi que dans leur ethos intellectuel, comme nous le verrons. La responsabilité objective au nom de laquelle ils sont l'un blâmé, l'autre puni, tient au fait qu'ils ont voulu restituer objectivement, telle qu'elle est et telle qu'elle se vit, cette société qui leur demande à présent des comptes pour l'avoir décrite, au nom de l'idée que l'objectivation de ses maux est susceptible de les accroître. En les dévoilant, l'auteur ne s'en rend donc pas seulement complice, selon le principe de contiguïté qui donne lieu à la responsabilité objective, souvent subjectivée par l'accusation de complaisance, il s'en rend aussi directement responsable, puisqu'il contribue, objectivement, à leur diffusion, selon le schème de la contagion morale. Cette objectivité, si elle leur fut reprochée, ne tombait sous le coup de la loi que dans la mesure où la peinture du mal en soi offensait la morale et les bonnes mœurs. C'est pourquoi les débats se portèrent, on l'a vu, sur cette peinture même. La forme – le procédé décrit sous le terme de « réalisme » – devenait l'élément matériel du crime.

De ce fait, la responsabilité se trouvait, plus encore que sous la Restauration, aggravée par le talent de l'auteur. Flaubert ne peint que « trop bien » les scènes immorales, ergote Pinard qui veut trouver dans cet embellissement du vice l'intention malsaine de l'auteur :

> Je signale ici deux choses, messieurs, une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécrable au point de vue de la morale. Oui, M. Flaubert sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art, mais sans les ménagements de l'art. (*O* I, p. 627 et 628.)

Le talent est aussi invoqué par la défense. Non pas au nom des droits de la littérature, ni même de la liberté permise au « Génie », argument avancé par Baudelaire (*OC* I, p. 194) et que, significativement, son avocat n'a pas repris dans son plaidoyer, mais pour trois autres raisons. Tout d'abord, parce que, reconnu, il est un indice de la réputation de l'auteur, c'est-à-dire de la considération dont il jouit ou de son capital symbolique, suivant qu'on adopte les termes de Weber ou de Bourdieu, et, par conséquent, de sa position sociale. Leurs défenseurs mentionnent en effet l'avis d'écrivains et de critiques de renom sur le talent de Flaubert et de Baudelaire. S'ils ne sont cités que comme témoins et non comme experts, leur avis fait suffisamment autorité pour que le ministère public soit obligé d'en tenir compte, comme l'explique Pinard au début de son réquisitoire contre Baudelaire : « […] dans l'affaire actuelle, l'auteur arrive devant vous protégé par des écrivains de valeur, des critiques sérieux dont le témoignage complique encore la tâche du ministère public. » Il doit également, à la suite de l'expérience du procès de Flaubert, préciser que « [l]e juge n'est point un critique littéraire, appelé à se prononcer sur des modes opposés d'apprécier l'art et de le rendre » (*O* I, p. 1206). Ceci est un indicateur de la position sociale collectivement acquise par les hommes de lettres et de l'autonomisation relative du champ littéraire à cette époque, qui implique la reconnaissance d'une compétence spécialisée, même s'ils ne constituent pas encore un véritable contre-pouvoir : les appuis littéraires de Baudelaire demeurent insuffisants, il faut tout le capital social de la famille Flaubert dans le champ du pouvoir pour obtenir l'acquittement.

Deuxièmement, le travail de mise en forme épure les contenus les plus vils. C'est ce que sous-entend Senard quand il dit que le talent de Flaubert « peut tout transformer » (*O* I, p. 635). Ce principe, ancré dans l'esthétique classique, prend cependant un autre sens, comme on l'a vu, quand il s'agit d'évoquer des réalités non représentables ou vulgaires, selon les critères d'appréciation inséparablement esthétiques et sociaux de l'époque. « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or », se flatte le poète (« Bribes », *OC* I, p. 188). C'est sur cette dissociation entre hiérarchie sociale et hiérarchie du traitement esthétique que Flaubert et Baudelaire fondent l'autonomie de la littérature.

Troisièmement, la défense s'évertue à montrer que ce talent a été mis au service d'un but désintéressé, honnête, moral, utile à la communauté : Baudelaire « peint le vice avec des tons vigoureux et saisissants, parce qu'il veut en inspirer une haine plus profonde », plaide son avocat (*OC* I, p. 1210) ; quant à *Madame Bovary*, « tout le monde a été unanime pour rendre hommage au mérite littéraire, au style et en même temps à la pensée excellente qui préside à l'œuvre depuis la première jusqu'à la dernière ligne », constate Senard (*O* I,

p. 641). L'argument n'est pas nouveau. Le défenseur d'Auguste Luchet l'invoque, par exemple, en 1842 : « Seulement, frappé des vices d'une société qu'on ne saurait proclamer parfaite, il a eu pour but de signaler ces vices, de les combattre, de les flétrir, et non d'en faire l'apologie[6]. »

À la différence des deux attendus précédents, celui-ci renvoie à une définition hétéronome du rôle social de l'écrivain. Nos auteurs ont paru, sur le coup, dans l'émotion du procès, endosser cette conception qui accompagne l'interprétation morale de leurs œuvres, insistant tous deux sur l'« effet moral » de l'ensemble. Néanmoins, elle est contraire à la théorie de l'art pour l'art sur laquelle ils érigent leur esthétique et dont ils vont préciser les principes en réaction aux poursuites.

Les amoralistes

On a vu au chapitre 3 que la propension à identifier la morale de l'œuvre à la moralité de l'auteur était fortement ancrée dans les croyances sociales : l'auteur ressemble à son crime. Pinard tente de faire découler l'intention de Flaubert, et donc son système de valeurs, de l'atmosphère morale qui se dégage de son œuvre. À l'inverse, l'une des stratégies courantes de la défense pour atténuer la responsabilité subjective, c'est-à-dire la dimension intentionnelle du crime, est de brosser le portrait moral de l'auteur. C'est par la moralité de l'auteur que Senard veut prouver ses bonnes intentions, pour en faire découler le sens de l'œuvre.

La propriété, la fortune, l'appartenance aux classes dominantes constituent en soi des garanties de moralité dans les procès de l'époque (et aujourd'hui encore), tandis que l'honnêteté, la situation matrimoniale, le dévouement familial, la bonne réputation sont les seuls gages que peuvent fournir ceux qui en sont dépourvus. Pour prouver qu'il n'y avait pas d'« intention perverse » de la part d'Auguste Luchet, même s'il avait pu « s'égarer », son défenseur, Me Jules Favre, concluait par l'énumération de ses qualités : « […] bon mari, bon père, bon citoyen, il remplit tous les devoirs que cet état lui impose et, dans une pareille position, il ne peut avoir voulu attaquer toutes les croyances, toutes les doctrines sur lesquelles reposent la société, l'honneur et la sécurité des familles[7]. »

Les Goncourt et Flaubert appartenaient à la bourgeoisie, comme leurs juges. Il est significatif qu'ils aient été acquittés quand les autres furent condamnés. Certes, ils n'étaient pas mariés, ce qui pouvait paraître suspect, mais l'avocat des deux frères (dont la collaboration illustrait malgré tout les valeurs familiales) les représenta comme « de bons jeunes gens » et cita, « comme trait recommandable », le fait

qu'ils avaient « une vieille bonne depuis vingt ans » : « une plaidoirie patriarcale, *à la papa*, qui pourtant, un moment, devant l'inouï de l'accusation, s'éleva comme une oie qui se mettrait à voler », racontent-ils dans leur journal[8]. Le ton ironique est significatif du mépris dans lequel ils tiennent ces valeurs bourgeoises, et cependant, comme on l'a vu au chapitre 4, le traitement que leur réserve le juge d'instruction les heurte dans leur habitus de classe, humiliation dont ils se vengent en léguant à la postérité un témoignage sur ses mauvaises manières. Même ambivalence chez Flaubert, même réflexe de classe ; outré des poursuites dont il fait l'objet, il en oublie sa haine de la bourgeoisie pour faire valoir la position sociale influente de sa famille, comme en témoigne cette lettre à son frère Achille :

> L'important était et est encore de faire peser sur Paris par Rouen. Les renseignements sur la position influente que notre père et que toi a eue et as à Rouen sont tout ce qu'il y a de meilleur. On avait cru s'attaquer à un pauvre bougre. Et quand on a vu d'abord que j'avais de quoi vivre, on a commencé à ouvrir les yeux. Il faut qu'on sache au Ministère de l'Intérieur que nous sommes à Rouen ce qui s'appelle *une famille* , c'est-à-dire que nous avons des racines profondes dans le pays, et qu'en m'attaquant, pour immoralité surtout, on blessera beaucoup de monde. J'attends de grands effets de la lettre du préfet au Ministère de l'Intérieur. (*Corr.* II, p. 660.)

Le plaidoyer de Senard commence par déployer les titres de son client, dont il se pose lui-même comme la « caution personnelle » : il évoque la figure de son père chirurgien réputé, qui fut son ami, et qui a légué à son fils une « fortune considérable », un « grand nom ». Le témoignage de Louis Ulbach est éloquent sur ce point :

> Nous nous demandions, trop naïvement, ce que la fortune d'un écrivain peut avoir à faire dans l'examen de ses livres ; mais nous comprîmes plus tard qu'il s'agissait de démontrer au tribunal que cet auteur-là n'était pas le premier venu ; que c'était un bourgeois comme les juges, très *cossu* , ayant intérêt à conserver, ne cherchant pas le scandale, un défenseur, sans qu'il y parût, de la religion, de la famille, de la propriété. Quand ce point de départ fut bien établi, quand les juges eurent acquis la conviction que l'écrivain ne pouvait pas mal penser, mal voter, en payant à lui seul plus de contributions foncières que toute la bohème littéraire réunie, l'avocat aborda l'examen du livre[9].

La situation de Baudelaire est différente. Sa famille n'a pas la même ancienneté que celle de Flaubert, il est orphelin de père et n'est que le beau-fils du général Aupick. Sans fortune personnelle, il vit seul à Paris, et a une relation avec Jeanne Duval, quand Flaubert, bien que célibataire et ayant une liaison avec une femme mariée, vit en province avec sa mère. En outre, il a fréquenté la bohème et les milieux républicains. Ceci explique peut-être que son avocat n'ait pas trop insisté sur sa position sociale. Il est vrai que, plus fidèle dans ce cas à son ethos intellectuel que Flaubert, Baudelaire lui-même a complètement occulté cette dimension dans le dossier qu'il a préparé à l'intention de son avocat, ne mettant en avant que ce qui a trait à la

littérature. Du reste, comme on l'a déjà signalé, le réquisitoire de Pinard témoigne d'une évolution sur ce chapitre. Parant l'objection de la défense, il dissocie explicitement la moralité de l'auteur de la morale de l'œuvre : « Ce n'est pas l'homme que nous avons à juger, c'est son œuvre » (*OC* I, p. 1206). Mais quand Pinard demanda l'indulgence pour l'homme, ce qui signifiait qu'il ne requérait pas l'emprisonnement, ce fut en raison de sa « nature inquiète et sans équilibre » et non de ses qualités sociales ou intellectuelles. La responsabilité se trouvait ici atténuée aux yeux du substitut pour des raisons de déséquilibre psychique. Si le poète n'avait pas offensé la morale à dessein, c'est que le « sens de la pudeur » lui faisait défaut, signe de pathologie.

Ainsi s'institutionnalise la représentation romantique qui associe le génie à une forme de folie. Elle est l'envers de la figure idéalisée du poète ou de l'artiste comme un être hors du commun, qui doit échapper pour cette raison à la loi du vulgaire et aux principes de l'imputation de responsabilité – conception que les critiques bien-pensants dénoncent chez les auteurs contemporains, à l'instar de Charles de Mazade blâmant à la même époque dans la *Revue des deux mondes* l'absence de moralité dans l'œuvre de George Sand :

> De quelque nom qu'on le nomme, c'est toujours un être exceptionnel, placé dans une sphère à part et ne relevant que de l'indépendance de son génie. Ne le jugez pas d'après les règles vulgaires : il a rompu avec cette réalité prosaïque et laborieuse, tissu trop habituel de l'existence humaine. Ses désordres sont un effet de l'idéal, ses caprices sont des vertus, ses mobilités et ses vices sont le luxe légitime d'une nature généreuse. […] il a reçu en naissant le droit de tout faire et le privilège de n'être responsable de rien, pas même ses fautes[10].

Malgré la précaution que prit Pinard en distinguant l'homme de l'œuvre, on ne manqua pas d'imputer à Baudelaire les vices qu'il décrit. Cette identification tient dans son cas à la fois aux conventions de lecture associées à la poésie lyrique, qui renvoie à la subjectivité de l'auteur, aux thèmes abordés dans l'œuvre, et à la condamnation, qui la conforte, marquant le poète au sceau de l'infamie. Le stigmate d'infamie affecte en profondeur son image de soi et le contraint à réajuster non seulement sa posture d'auteur mais sa présentation de soi, désormais tiraillée entre la volonté de s'en laver et la tentation de l'endosser façon martyr[11], comme l'atteste ce projet de préface : « Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiante, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin » (*OC* I, p. 185).

L'identification était moins évidente dans le cas de Flaubert, qui ne partageait aucun attribut extérieur avec son héroïne, à laquelle le parfum de scandale restait attaché quand l'auteur était blanchi. Certes,

malgré le jugement, et non sans raison, les critiques continuaient de le soupçonner, au mieux de scepticisme – à l'instar du critique du *Journal des débats* qui décelait « sous cette impassibilité juvénile bien du désenchantement et du scepticisme[12] » –, au pire de complaisance pour l'adultère. Mais personne n'eût songé à lui imputer les crimes d'Emma Bovary (lui-même célibataire, il avait pourtant bien une liaison avec une femme mariée).

Dans le portrait moral de l'homme entrait, pour les crimes commis par voie de presse, son ethos intellectuel. L'infraction avait-elle été motivée par la vénalité, la recherche du scandale ou, moins grave, le désir de gloire ? Lors du procès d'Auguste Luchet, l'avocat général Nouguier avait fait peser le soupçon de vénalité sur l'accusé, incitant les jurés à apprendre « à toute la littérature qu'il est temps qu'elle rentre dans une voie meilleure ; qu'il faut aimer les lettres pour les lettres, et non pour des spéculations qu'elles peuvent offrir[13] ».

Sur ce chapitre, nos auteurs se retrouvaient plus immédiatement en accord avec leurs principes. C'est bien là qu'ils plaçaient leur honneur, au sens aristocratique du terme, et non dans la respectabilité bourgeoise, pour laquelle ils n'avaient que mépris. L'intégrité, la probité intellectuelle, le désintéressement, la sincérité, le sérieux, le travail acharné, de longue haleine, ces qualités n'étaient pas difficiles à prouver dans leurs cas. On se souvient du mécontentement de Flaubert à l'idée du scandale dont le procès entourerait la parution de son roman et son hésitation à le publier en volume. Une fois la position sociale de Flaubert établie, Senard put mettre en avant son honnêteté, son sérieux, sa gravité. Son client avait « dévoué sa vie à l'étude, aux lettres », il avait fait aussi son droit. *Madame Bovary* était « le résultat de longues études, de longues méditations », cet ouvrage représentait deux ou trois années de travail (*O* I, p. 635). Afin de souligner la bonne moralité de Flaubert, Senard invoquait le scrupule qu'il avait eu, contrairement aux auteurs classiques, de se restreindre, de s'abstenir dans sa peinture des scènes amoureuses, lors même qu'il possédait la « science descriptive » au plus haut degré : par exemple, il n'avait pas décrit le corps nu de son héroïne à l'instar de Chénier. Ce scrupule ne résultait pas de la lâche crainte d'une poursuite mais du sentiment de « dignité personnelle » de l'auteur. Enfin, il avait lu son manuscrit à des amis qui ne s'en étaient pas offusqués et ce n'est qu'une fois « rassuré sur la valeur du livre, encouragé d'ailleurs par les hommes les plus éminents de la presse », qu'il l'avait publié (*O* I, p. 635, 640, 641).

Chaix d'Est-Ange avait également commencé sa plaidoirie en affirmant que Baudelaire était un « honnête homme », un artiste « sincère et convaincu », qui avait longuement médité son œuvre et dont la « bonne foi » était manifeste. « Est-ce que, sérieusement, ses

intentions peuvent être douteuses ; est-ce que vous pouvez hésiter un instant sur le but qu'il a poursuivi et sur la fin qu'il s'est proposée ? » demandait l'avocat (*OC* I, p. 1210).

Mais, par un paradoxe apparent, c'est précisément cette intégrité intellectuelle qui les rendait suspects aux yeux d'un pouvoir soucieux de mettre les écrivains sous sa coupe – comme l'attestent les avances faites à Flaubert par *Le Moniteur* – et les lettres au service de l'idéologie dominante. Cette intégrité, ils allaient la préserver une fois leur propre position sociale assise, y compris dans la bonne société qui leur ouvrait ses portes. Maxime Du Camp rapporte ainsi que Flaubert n'hésita pas à proclamer son admiration pour Victor Hugo dans le salon de la princesse Mathilde[14]. « Mauvais temps pour nous que ce temps ; la prétendue immoralité de nos œuvres nous dessert auprès de l'hypocrisie du public, et la moralité de nos personnes nous rend suspects au pouvoir », écrivent les frères Goncourt dans leur journal en 1866[15].

En définitive, passé la première émotion, ils ne s'accommodent pas trop mal de leur position de persécutés, qui révèle au grand jour leur désintéressement et leur refus de compromis. Quand Flaubert a fait savoir à Lamartine qu'il était poursuivi, celui-ci lui aurait répondu, selon un propos rapporté par son avocat : « […] mon cher enfant, il n'est pas possible qu'il se trouve en France un tribunal pour vous condamner » (*O* I, p. 642). À la veille de son procès, Flaubert écrivait amèrement à Alfred Blanche : « Je serai condamné et au maximum peut-être : douce récompense de mes travaux, noble encouragement donné à la littérature ! » Au lieu de la responsabilité-mérite, la responsabilité-sanction, voilà le sort que le régime réserve à ses écrivains les plus dévoués à leur tâche. Mais, dans la même lettre, il se plaçait déjà au point de vue de la postérité et anticipait les bénéfices que son œuvre pourrait tirer d'une telle injustice :

> Si mon œuvre a une valeur réelle, si vous ne vous êtes pas trompé enfin, je plains les gens qui la poursuivent. Ce livre, qu'ils cherchent à détruire, n'en vivra que mieux plus tard et par leurs blessures mêmes. De cette bouche qu'ils voudraient clore, il leur restera un crachat sur le visage. (*Corr.* II, p. 672-673.)

Dans la tradition voltairienne, les écrivains opèrent un renversement : le scandale, la sanction, la persécution deviennent des signes de distinction. Le stigmate de l'infamie se retourne en signe d'élection. Lorsque Louis Bouilhet s'attira l'ire de sa mère et de tout le village de Cany suite à la publication de son poème *Melaenis*, en novembre 1851, dans la *Revue de Paris*, Flaubert y vit une « consécration » :

> Ça a fait un scandale. On le regarde comme un *homme d'esprit* , mais perdu ; c'est un paria. Si j'avais eu quelques doutes sur la valeur de l'œuvre et de l'homme, je ne les

> aurais plus. Cette consécration lui manquait. On n'en peut avoir de plus belle : être renié de sa famille et de son pays ! (C'est très sérieusement que je parle). Il y a des outrages qui vous vengent de tous les triomphes, des sifflets qui sont plus doux pour l'orgueil que des bravos. Le voilà donc, pour sa biographie future, classé grand homme d'après toutes les règles de l'histoire. (Lettre du 16 janvier 1852, *Corr.* II, p. 32.)

Et Victor Hugo félicite Baudelaire de sa *« flétrissure »* comme d'une des rares « décorations » que le régime actuel peut accorder, faisant ainsi de la responsabilité-sanction une responsabilité-mérite. Baudelaire lui a avoué n'avoir pas saisi le sens de ce compliment sur le coup, mais avec le recul, il le comprenait « *très bien* » : « Je me trouve fort à l'aise sous ma *flétrissure*, et je *sais* que désormais, dans quelque genre de littérature que je me répande, je resterai un monstre et un loup-garou[16]. » « Je nage dans le déshonneur comme un poisson dans l'eau[17] », dira-t-il encore en 1865. Baudelaire n'en retient que le versant négatif, la souillure, mais Hugo, dans la lignée des écrivains de la Restauration, en voit la dimension positive : celle des valeurs à partir desquelles l'écrivain peut à son tour critiquer, condamner le régime qui les proscrit, et qui fondent un autre type de responsabilité, dont l'auteur des *Misérables*, lui-même exilé, banni, est l'incarnation.

Esthétique de la vérité et vérité de l'esthétique

Cet ethos intellectuel basé sur l'intégrité constituait la caution de la pureté de leurs intentions. Mais c'est là précisément qu'entrait une part de mauvaise foi dans les arguments de la défense. Car ce talent et ces qualités intellectuelles avaient été mis au service d'une intention esthétique et non éthique. Ou bien, si une quelconque intention éthique il y avait, elle n'était pas telle que l'entendait le ministère public. Senard niait que Flaubert eût fait un « mauvais livre », il considérait que c'était au contraire un « bon livre », une « bonne action ». L'auteur avait poursuivi un « but utile ». L'utilité renvoyait, dans la plaidoirie, à l'héritage paternel de l'ethos des professions libérales : outre la fortune et un nom illustre, le père avait légué à ses fils « le besoin d'être des hommes d'intelligence et de cœur, des hommes utiles ».

Le principe de l'utilité sociale de l'art était un présupposé largement partagé par les courants les plus opposés de l'époque. Il sous-tendait évidemment la conception classique du lien étroit entre le beau, le bien et le vrai, selon laquelle l'idéalisation a un effet de moralisation. Or ce principe avait été remis en cause par les deux grands courants littéraires de la première moitié du XIXe siècle, le romantisme et le réalisme. Le romantisme en posant les prémices de la théorie de l'art pour l'art qui dissocie le « beau » de l'« utile », le

réalisme en dissociant le « vrai » du « beau idéal ». Mais tous deux proposaient une morale alternative, individualiste pour le premier, collectiviste pour le second. Vers 1845 ou 1850, la jeune génération qui arrive à l'âge de produire se trouve ainsi « débordée de toutes parts par les moralistes », comme l'écrit Albert Cassagne[18]. En 1850, Baudelaire, dans « Art romantique », constate que « depuis quelque temps une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre et aussi du roman » ; et le poète de dénoncer la tendance généralisée à la prédication. Dans un article critique publié par *La Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851, sous le titre « Les drames et les romans honnêtes », Baudelaire s'insurge contre l'école du Bon Sens et contre l'« école socialiste » : « Moralisons ! Moralisons ! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la moralité bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande ! » (*OC* II, p. 41.) Dès 1846, Flaubert s'indigne de son côté de la vague bien-pensante qui a envahi le monde des lettres et qui est devenue un moyen facile de s'y faire une place :

> Il est facile, avec un jargon convenu, avec deux ou trois idées qui sont de cours, de se faire passer pour un écrivain socialiste, humanitaire, rénovateur et précurseur de cet avenir évangélique rêvé par les pauvres et par les fous. C'est là la manie actuelle ; on rougit de son métier. Faire tout bonnement des vers, écrire un roman, creuser du marbre, ah ! fi donc ! C'était bon autrefois, quand on n'avait pas la *mission sociale* du poète. Il faut que chaque œuvre maintenant ait sa signification morale, son enseignement gradué ; il faut donner une portée philosophique à un sonnet, qu'un drame tape sur les doigts aux monarques et qu'une aquarelle adoucisse les mœurs. L'avocasserie se glisse partout, la rage de discourir, de pérorer, de plaider ; la muse devient le piédestal de mille convoitises. Ô pauvre Olympe ! ils seraient capables de faire sur ton sommet un plant de pommes de terre ! Et s'il n'y avait que les médiocres qui s'en mêlassent, on les laisserait faire. Mais la vanité a chassé l'orgueil et établi mille petites cupidités là où régnait une large ambition. Les forts aussi, les grands, se sont dit à leur tour : pourquoi mon jour n'est-il pas venu déjà ? Pourquoi ne pas agiter à chaque heure cette foule, au lieu de la faire rêver plus tard ? Et alors ils sont montés à la tribune ; il sont entrés dans un journal, et les voilà appuyant de leur nom immortel des théories éphémères. (Lettre du 18 septembre 1846, *Corr.* I, p. 351.)

L'injonction moralisatrice émane des entreprises culturelles, presse, théâtre, édition, mues par le souci de plaire au public bourgeois. Mais aussi des différents courants politiques : des conservateurs, des républicains comme des penseurs socialistes désireux de mettre l'art au service de l'éducation du « peuple ». Proudhon considère ainsi que « l'école romantique a été le plus énergique de nos dissolvants[19] ». Les écrivains réalistes regroupés autour de Courbet et Champfleury demandent à la littérature de remplir une fonction sociale. Et ce que le républicain Louis Ulbach, directeur de la *Revue de Paris*, reproche à *Madame Bovary*, par-delà sa méthode réaliste, c'est d'être « sans élan, quand nous voulions relever les cœurs et les dresser en haut ; sans amour, quand nous voulions

entretenir la haine par le besoin inassouvi d'aimer[20] ! ».

Le réalisme prétend donc être moral. Certes, il trahit le devoir d'idéalisation de l'art selon la conception classique. D'après Eugène Poitou, l'art manque

> à sa mission et à sa dignité lorsque, au lieu de nourrir en nous l'amour du beau, cette splendeur de la vérité éternelle, l'amour du bien, cette émanation de l'éternelle sagesse, il n'emploie sa magie qu'à nous ravaler vers le monde inférieur et à nous rendre, comme les compagnons d'Ulysse chez Circé, amoureux seulement de la matière, avides seulement des plaisirs des sens[21].

Contre cette conception, le courant réaliste a développé une nouvelle conception des rapports entre esthétique et morale. Montrer le mal ne signifie pas l'approuver. Au contraire, même. Ce n'est pas au moyen de l'idéalisation mais de la description de la réalité telle qu'elle est, en disant la vérité, que la littérature est utile. Le principe est emprunté au paradigme scientifique : la connaissance du mal constitue une étape nécessaire pour en découvrir le remède. Les réalistes vont même plus loin : dans le domaine moral, la connaissance du mal et de ses conséquences a une vertu préventive. Balzac l'a formulé en réponse à un article critique du journaliste Hyppolite Castille dans *La Semaine* du 11 octobre 1846 :

> Moraliser son époque est le but que tout écrivain doit se proposer, sous peine de n'être qu' *un amuseur de gens* ; mais la critique a-t-elle des procédés nouveaux à indiquer aux écrivains qu'elle accuse d'immoralité ? Or, le procédé ancien a toujours consisté à montrer la plaie.

C'est précisément cette idée qu'allègue la défense dans les procès pour immoralité. « L'excitation de la vertu par l'horreur du vice », telle a été l'intention « éminemment morale » de Flaubert, résume Senard. La description réaliste est la condition du caractère moral du livre : la faute doit être montrée. La plaidoirie de Chaix d'Est-Ange, qui s'appuie sur la citation de Balzac, est tout entière centrée sur l'idée que Baudelaire a voulu inspirer « la haine et le dégoût » du mal. Le principe n'a pourtant pas été admis par le tribunal qui a jugé *Madame Bovary*, et pour lequel « la mission de la littérature doit être d'orner et de récréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société » (*O* I, p. 682). Mais l'idée fait son chemin, et certains critiques de l'époque en prennent acte, même s'ils discutent le procédé.

Sainte-Beuve, le premier, constate cette évolution du genre romanesque : « L'idéal a cessé ; le lyrique est tari. On en est revenu. Une vérité sévère et impitoyable est entrée jusque dans l'art comme dernier mot de l'expérience. » À l'inverse de l'image romantique et idéalisée de la campagne, Flaubert a observé la vie de province, où il a

vécu, et n'y a vu que « petitesses, misères, prétentions, bêtises, routine, monotonie et ennui ». Il ne s'est pas posé la question de savoir si l'histoire de la chute de son héroïne provinciale était morale ou consolante, « il ne s'est demandé qu'une chose : Est-ce vrai[22] ? ». Tout en faisant l'éloge de *Madame Bovary*, Sainte-Beuve demeure réservé sur le choix qu'a fait l'auteur de ne pas intervenir, et de ne pas apporter de consolation au lecteur. Selon Cuvillier-Fleury, le critique du *Journal des débats*, le romancier réaliste, en ne recherchant que la « vérité toute matérielle », occulte la « vérité morale ». Bien qu'il soit question de roman et non de sermon, et bien que Flaubert se pique de montrer le vrai sans se soucier des conséquences, il lui demande de le faire « à la manière des grands artistes et des écrivains habiles, sans secrète complaisance, sans exclusion systématique, et en mêlant au mal cette juste mesure de bien, qui en est, par la volonté de Dieu, le contre-poids ou la revanche[23] ».

La fonction dénonciatrice revendiquée par les écrivains réalistes se situe entre la prophétie de malheur et le diagnostic médical. Ni prédication ni diagnostic, elle emprunte aux deux, mais bascule, entre Balzac et Flaubert, de la première au second. À en croire son avocat, qui convoque les modèles de Bossuet et Massillon, Flaubert conserve cependant des attributs du prophète, non seulement par son désintéressement, son indépendance vis-à-vis de toutes les institutions, son style de vie austère, ascétique, mais surtout par son dévouement à la dénonciation du mal :

> Ah ! vous m'avez accusé d'avoir, dans le tableau de la société moderne, confondu l'élément religieux avec le sensualisme ! Accusez donc la société au milieu de laquelle nous sommes, mais n'accusez pas l'homme qui, comme Bossuet, s'écrie : Réveillez-vous et prenez garde au péril ! Mais venir dire aux pères de famille : Prenez garde, ce ne sont pas là de bonnes habitudes à donner à vos filles, il y a dans tous ces mélanges de mysticisme quelque chose qui sensualise la religion ; venir dire cela, c'est dire la vérité.

Et Senard d'exalter la conduite de son client, qui a « bien fait d'avertir, ainsi, les familles des dangers de l'exaltation chez les jeunes personnes qui s'en prennent aux petites pratiques, au lieu de s'attacher à une religion forte et sévère qui les soutiendrait au jour de la faiblesse » (*O* I, p. 650).

On a déjà évoqué l'ambivalence de nos auteurs à cet égard. Il serait faux de ne voir que l'effet du vieillissement social entre le Flaubert de 1839 qui écrivait à ses correspondants : « […] si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur », ou encore : « Je fais des ouvrages qui n'auront pas le prix Montyon et dont "la mère ne permettra pas la lecture à sa fille" », louant Sade d'avoir traîné la morale dans la boue (*Corr.* I, p. 37, 40 et 48), et celui qui écrit à Edmond Pagnerre :

> Je crois avoir fait un livre moral par son effet, par son ensemble. Quant aux détails, on me reproche une *extrême-onction* qui est copiée presque littéralement du *Rituel* . Le personnage ridicule de mon roman est un *voltairien* , philosophe matérialiste (comme le Garçon !) – Je ne pense nullement à l'adultère, ni à l'irréligion, puisque je montre, comme tout bon auteur doit faire, la punition de l'inconduite. (*Corr.* II, p. 657.)

L'œuvre de Flaubert, comme celle de Baudelaire, est traversée par ce rapport problématique à la morale, qu'elle relativise en la prenant pour objet. C'est ce qui fait que les lectures contradictoires de l'accusation et de la défense aient pu y trouver des appuis tout en étant réductrices et donc erronées.

Car, contrairement à ce qu'il écrit à Edmond Pagnerre, on connaît, par sa correspondance (notamment à l'occasion de celui de son frère et de ses amis ; voir par exemple *Corr. I*, p. 42), l'opinion que Flaubert se faisait du mariage, moment de tous les compromis et de toutes les compromissions, de la soumission à la norme et de la conformité au mode de vie bourgeois. L'intérêt de Flaubert pour l'adultère, que le romantisme considérait comme une expression d'anticonformisme, d'authenticité des sentiments, de rébellion contre l'ordre bourgeois fondé sur l'intérêt, était ancien, comme on le voit dans ses œuvres de jeunesse, notamment *Passion et vertu*. Lors de sa rencontre avec Louise Pradier, dont il approuve la conduite, il se déclare « champion de l'adultère » pour l'inciter à la confidence. Il s'y intéresse surtout pour l'étude de ses sentiments, mais il commente l'affaire à son ami Alfred Le Poittevin en ces termes : « J'ai eu pitié de la bassesse de tous ces gens déchaînés contre cette pauvre femme, parce qu'elle a ouvert ses cuisses à un autre vi qu'à celui désigné par M. le maire » (2 avril 1845, *Corr.* I, p. 221).

En même temps, plus que le suicide d'Emma, ce sont l'ironie et la dimension parodique qui relativisent l'empathie du narrateur pour l'héroïne, ainsi que le retour au point de vue de Charles à la fin. Placés sous un jour ironique, les désirs d'Emma n'ont rien d'authentique, ils sont nourris par cette culture de consommation qui va des romans sentimentaux aux objets de culte, en passant par les vêtements, tissus, meubles, ce qui contribue à asseoir l'interprétation de Senard. Mais chez Flaubert, cela sert moins à désigner les responsabilités qu'à reconstituer la chaîne de causalité qui entraîne le malheur, comme il l'expliquait dans son œuvre de jeunesse « Un parfum ou les Baladins » :

> […] ayant montré toutes ces douleurs cachées, toutes ces plaies fardées par les faux rires et les costumes de parades, après avoir soulevé le manteau de la prostitution et du mensonge, faire demander au lecteur : « À qui la faute ? »
> La faute, ce n'est certes à aucun des personnages du drame.
> La faute, c'est aux circonstances, aux préjugés, à la société, à la nature qui s'est faite mauvaise mère24.

Ce qui caractérise la génération postromantique, c'est précisément la volonté de « ne pas conclure », comme l'écrit Flaubert en 1850 : « Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. […] Contentons-nous du tableau, c'est ainsi, bon » (*Corr.* I, p. 680). En cela, elle rompt avec la conception dominante de la littérature de son époque, qui doit receler un message.

La dissociation entre l'art et la morale est réalisée au nom de deux valeurs, le « beau » et le « vrai », qui s'autonomisent à l'époque par le biais du développement de l'esthétique d'un côté, de la science de l'autre, et qui ont en commun leur caractère désintéressé. Elle est mise en œuvre au moyen de deux procédés qui sont précisément ceux qui leur sont reprochés : le beau style d'un côté, le réalisme et la technique narrative de l'autre.

Le mouvement romantique avait déjà contribué à affranchir l'art des impératifs éthiques. Contre les limites que la morale publique voulait lui fixer, il avait affirmé le dogme de la liberté de l'art. À la suite de ce courant qui distinguait l'artiste du vulgaire, le plaçait au-dessus des lois sociales, la nouvelle génération revendiquait le droit de faire passer les valeurs de son art avant la morale ordinaire : « Pour moi, artiste, les convenances de l'art devaient passer avant celle de la société […] », écrit Feydeau[25]. Dans les notes à l'intention de son avocat, Baudelaire différencie lui aussi la « morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir » de la « morale des arts » (*OC* I, p. 194). La beauté absout l'art. Dans sa critique de *Madame Bovary*, Baudelaire avance que « si les magistrats avaient découvert quelque chose de vraiment reprochable dans le livre, ils l'auraient néanmoins amnistié, en faveur et en reconnaissance de la BEAUTÉ dont il est revêtu […] » (*OC* II, p. 77).

La dissociation du « beau » et de « l'utile » caractérise la théorie de l'art pour l'art, qui s'affirme en réaction contre les conceptions utilitaires de la littérature, en tirant toutes les implications de la définition kantienne du plaisir esthétique désintéressé. Opérant un premier renversement, elle présente désormais l'utile comme le contraire du beau[26]. Ce principe avait été énoncé, on s'en souvient, par Théophile Gautier dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834) : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid[27] […]. » Flaubert fait lui aussi, dès 1846, du beau le but de l'art, tout en réfutant l'accusation de formalisme que les « utilitaires » lancent aux tenants de l'art pour l'art :

> Poète de la forme ! c'est là le grand mot à outrages que les utilitaires jettent aux vrais artistes. Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art […]. On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'Idée, le but moral ; comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre,

> le but du rossignol de chanter, comme si le but de l'Art n'était pas le Beau avant tout ! (Lettre du 18 septembre 1846, *Corr.* I, p. 350.)

Au début du Second Empire, il paraît de plus en plus préoccupé par cette question. Il écrit ainsi à Louise Colet, en 1852, que du jour où l'Académie française a donné le premier prix Montyon, « elle a avoué par là que la vie littéraire s'était retirée d'elle ». L'année suivante, il lui explique que l'artiste ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même de conviction sociale, que le devoir de l'écrivain est de « tâcher d'écrire bien ». Et en janvier 1854, trois ans avant son procès, il y revient en une formule qui s'oppose diamétralement à la définition pénale de la responsabilité de l'écrivain : « Il n'y a pas en littérature de bonnes intentions : *le style est tout* » (*Corr.* II, p. 99, 316-7, 507).

« Proscrire de l'art la peinture du mal équivaudrait à la négation de l'art même », proclame Théophile Gautier[28]. Dans un de ses projets de préface aux *Fleurs du mal* où il lance une pique à « ceux qui ont intérêt à confondre les bonnes actions avec le beau langage », Baudelaire dit quant à lui avoir voulu « extraire la *beauté* du Mal » et présente son livre comme « essentiellement inutile » (*OC* I, p. 181). À l'occasion d'un article sur Gautier paru le 13 mars 1859 dans *L'Artiste*, il remet en cause le principe de l'esthétique classique en plaidant pour une dissociation du Beau, du Vrai et du Bien :

> La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne […]. Le *Vrai* sert de base et de but aux sciences ; il invoque surtout l'intellect pur. La pureté du style sera ici la bienvenue, mais la *beauté* du style peut y être considérée comme un élément de luxe. Le *Bien* est la base et le but des recherches morales. Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du Goût. […] Le Roman est un de ces genres complexes où une part plus ou moins grande peut être faite tantôt au Vrai, tantôt au Beau. La part du Beau dans *Mademoiselle de Maupin* était excessive. L'auteur avait le droit de la faire telle. La visée de ce roman n'était pas d'exprimer les mœurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court, pour ainsi dire, dans le même lit que la Poésie […]. Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la *beauté* de l'amour et la *beauté* des objets dignes d'amour, un en mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté. (*OC* II, p. 111-112.)

Et d'affirmer que « si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise » (*OC* II, p. 113). Cette idée va devenir un credo au pôle autonome du champ littéraire : on ne fait pas de la littérature avec de bons sentiments.

Par un deuxième renversement, la défense du beau devient, pour eux, la garantie du bien. « La morale de l'art consiste dans sa beauté même », écrit Flaubert à son cousin Louis Bonenfant en décembre 1856, alors qu'éclate le scandale autour de *Madame Bovary* (*Corr.* II, p. 652). Ce principe accède à un certain degré de reconnaissance à cette époque, comme en témoigne cette citation du

critique du *Journal des débats* qui, tout en émettant de sévères réserves sur le procédé flaubertien, reconnaît que « si le livre est bien écrit, il porte presque toujours avec lui, quel qu'il soit, dans une certaine mesure, sa moralité et son expiation. Il y a quelque chose de naturellement sain dans le vrai talent : le bon goût n'est qu'une forme du bon sens[29] ».

Mais nos écrivains vont plus loin : ils font du beau le fondement d'une morale supérieure. « Voilà où se réduisent toutes mes notions morales. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal », écrit d'Albert à son correspondant dans *Mademoiselle de Maupin*[30]. Flaubert considère, de son côté, l'esthétique comme une « justice supérieure », comme il l'expliquera plus tard, en 1871, à George Sand (*Corr.* IV, p. 393). Si la littérature moralisatrice est mauvaise, c'est parce que l'art qui récompense la vertu renvoie à une morale inférieure, qui fait appel à l'intérêt au lieu de valoriser le désintéressement. Leconte de Lisle affirme qu'« il n'existe d'enseignement efficace que dans l'art qui n'a d'autre but que lui-même[31] ». C'est pourquoi, dans sa préface aux œuvres de Bouilhet, Flaubert dira : « D'ailleurs, le style, l'art en soi, paraît toujours insurrectionnel aux gouvernements et immoral aux bourgeois[32]. »

Un des procédés par lesquels ils opèrent ce décrochage du « beau » au regard de la morale est la dissociation entre la hiérarchie sociale et la hiérarchie du traitement esthétique. L'usage même du beau style pour peindre des personnages placés au bas de l'échelle sociale est considéré, on l'a vu, comme subversif. Mais le choix du sujet renvoie à la deuxième opposition constitutive de leur esthétique, celle entre le « vrai » et le « bien ».

L'autre moyen de détacher l'art de la morale est en effet de lui opposer, dans la tradition réaliste, le principe de vérité emprunté au paradigme scientifique. Pour Pinard, à supposer l'œuvre morale, une conclusion morale ne suffirait à amnistier les détails « lascifs » qu'on y trouve. À ceci, nos auteurs répondent que la morale qui cherche à dissimuler la vérité n'est qu'hypocrisie sociale[33], comme l'explique Baudelaire à son avocat :

> Qu'est-ce que c'est que cette morale prude, bégueule, taquine, et qui ne tend à rien moins [*sic*] qu'à créer des conspirateurs même dans l'ordre si tranquille des rêveurs ? Cette morale-là irait jusqu'à dire : DÉSORMAIS ON NE FERA QUE DES LIVRES CONSOLANTS ET SERVANT À DÉMONTRER QUE L'HOMME EST NÉ BON, ET QUE TOUS LES HOMMES SONT HEUREUX, – abominable hypocrisie ! (*OC* I, p. 196.)

Dans son article sur *Les Fleurs du mal*, Asselineau considère lui aussi que cette hypocrisie est plus corruptrice que la connaissance de la vérité :

> Depuis que les mamans ont inventé *qu'on ne pouvait plus conduire sa fille à l'Exposition* ,

le commun des peintres a abandonné l'étude du nu pour s'adonner à des tricheries de costume, à des hypocrisies de sentiment bien autrement corruptrices que l'aspect de la nature vraie. (Reproduit in C. Baudelaire, *OC* II, p. 1203.)

On ne peut retrancher la peinture du mal ou de l'immoralité sans fausser la représentation du monde, sans réduire la vraisemblance de l'œuvre. Flaubert s'insurge ainsi contre *Graziella* de Lamartine : « Mais non, il faut faire du convenu, du faux. Il faut que les dames vous lisent. Ah mensonge ! mensonge ! que tu es bête ! », écrit-il à Louise Colet en 1852. Il lui manque « ce coup d'œil médical de la vie, cette vue du vrai enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion » (*Corr*. II, p. 78). Répondant au reproche fait à Flaubert de montrer Emma heureuse après l'adultère, Senard avance que si cet amour n'avait pas d'attrait, on ne pourrait comprendre qu'elle y ait succombé.

La vérité s'oppose donc à la morale. Plus, la vérité ne peut être immorale. Selon Barbey d'Aurevilly, « [l]a moralité de l'artiste est dans la force et la vérité de sa peinture[34] ». Ce qui constitue là aussi un renversement. Or, seule la liberté de l'art est compatible avec la vérité, comme l'expliquent les frères Goncourt : « Aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité ; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris[35]. »

Dans l'article qu'il consacrera à Flaubert en 1876, Guy de Maupassant explique, quant à lui, que « ce qui est beau est toujours vrai », précisant que par « beau » il n'entend pas « les nobles sentiments, mais le beau plastique, le seul que connaissent les artistes[36] ».

L'objectivité du regard

À la question de la relation entre la morale de l'œuvre et la morale de l'auteur qui sous-tend celle, juridique, de l'intention de nuire, la génération postromantique répond ainsi en posant, à l'image du savant, celles de la sincérité, la probité, la recherche de la vérité dans l'exercice de l'art comme fondement de son éthique professionnelle – et donc de la moralité de l'artiste. « Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après avoir été séparés à la base », écrit Flaubert en 1852 (*Corr*. II, p. 76). La référence à la science sert à fonder l'autorité de l'écrivain et sa revendication d'autonomie par rapport au champ de production idéologique. Plus qu'une posture, elle imprègne très fortement la démarche artistique

des écrivains recourant à des méthodes réalistes, comme on l'a vu[37], tant au plan des sujets que de la méthode. Des personnages issus du monde scientifique font leur apparition dans l'univers romanesque de Balzac (*La Recherche de l'absolu*, notamment), de Flaubert, puis de Zola : ingénieurs, savants, médecins, inventeurs, pharmaciens. Les descriptions de maladies, soins, interventions chirurgicales, scènes de laboratoire se multiplient. Sur le plan de la méthode, ils empruntent à la science un regard plus distancié et plus précis sur le monde, un regard à la fois critique et détaché. Leconte de Lisle y voit « *le moyen dont le but est l'art*[38] ». Si les romantiques ont introduit la couleur locale contre l'abstraction classique, le courant réaliste va pousser beaucoup plus loin le souci d'exactitude historique et d'observation minutieuse de la réalité, fondées chez Flaubert et les Goncourt, comme plus tard chez Zola, sur des recherches approfondies et une vaste documentation. Flaubert considère le roman, selon un propos rapporté par Maxime Du Camp, comme « le document historique par excellence[39] ». Ce souci de documentation est déjà présent chez certains romantiques et chez Balzac. Mais la jeune génération emprunte aussi à la science sa méthode impersonnelle et sa « neutralité » axiologique, gages de son « objectivité ».

À la différence des romantiques et des réalistes, qui opposent à la morale publique une autre morale, individualiste ou humanitaire, nos écrivains prônent l'amoralisme. C'est précisément ce que leur reprochent, par-dessus tout, le ministère public ainsi que la critique de l'époque. En s'abstenant de juger la conduite d'Emma Bovary, Flaubert a rompu avec la convention qui veut que l'auteur prenne position, délivre un message. Il a dérogé en cela à sa responsabilité d'écrivain. Selon Cuvillier-Fleury, l'art se caractérise par le reflet de l'« âme de l'auteur » dans son œuvre. Or ces procédés de la reproduction photographique font « disparaître l'homme dans le peintre : il ne reste qu'une plaque d'acier[40] ».

Pour Flaubert, cependant, l'intervention – directe ou indirecte – de l'auteur visant à rectifier la représentation du réel pour démontrer, louer ou condamner, est un artifice qui fausse le caractère de vérité et de sincérité de l'œuvre. La vérité seule peut avoir un effet moral, comme il l'écrira à George Sand en 1876 :

> Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est Vraie, elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même immoraux que parce qu'ils manquent de vérité. Ça ne se passe pas « comme ça » dans la vie. (Lettre du 6 février 1876, *Corr.* V, p. 12.)

L'autorité de la science vient s'ajouter au prestige de l'art pour affirmer plus encore l'indépendance à l'égard du public et consommer la rupture avec une tradition énonciative qui faisait de l'écrit une

simple transcription de l'oral. Ceci suppose en retour une autonomie accrue de la pratique de la lecture et donc un transfert de la responsabilité de l'interprétation au lecteur. Baudelaire développe cette idée à la suite du procès de *Madame Bovary* : « Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion » (*L'Artiste*, 18 octobre 1857, *OC* II, p. 81-82).

Cette conception de la responsabilité du lecteur se heurte cependant au problème de l'accroissement du lectorat et aux craintes que suscite l'accès d'un public non initié à des œuvres qui ne délivreraient pas de message univoque. Charles Asselineau élabore à ce propos une véritable théorie de l'autonomisation de l'art. Selon lui, « la découverte de l'imprimerie, en mettant aux mains des hommes un moyen direct et expéditif de communiquer leur pensée, a destitué les arts de toute mission de propagande ou d'enseignement ». Le livre a conduit à la séparation des domaines et des genres : « L'allusion politique tue le poème, dont elle fait un pamphlet ; la prédication tue le drame, en en faisant un traité de morale. » La poésie de propagande, le poème-sermon n'ont plus leur raison d'être à partir du moment où l'article de journal et la brochure peuvent renseigner « plus vite et plus nettement ». En outre, la diffusion du livre convertit les auditeurs « impressionnables, *passionnables* » en « lecteurs méditatifs et réfléchis », en nombre toujours croissant. La poésie épique est celle des peuples peu liseurs, « qui sont naturellement plus saisissables par la passion que par la réflexion », ou des peuples opprimés.

> Désormais divorcée d'avec l'enseignement historique, philosophique et scientifique, la poésie se trouve ramenée à sa fonction naturelle et directe, qui est de réaliser pour nous la vie complémentaire du rêve, du souvenir, de l'espérance, du désir ; de donner un corps à ce qu'il y a d'insaisissable dans nos pensées et de secret dans le mouvement de nos âmes ; de nous consoler ou de nous châtier par l'expression de l'idéal ou par le spectacle de nos vices. (Baudelaire, *OC* I, p. 1199-1200.)

À la représentation de lecteurs « immatures » et incapables de jugement autonomes, nos auteurs opposent donc, consciemment ou inconsciemment, non seulement la croyance scientifique selon laquelle la connaissance fonde la raison, mais aussi l'idée que tout être humain est capable de discernement et de jugement si on lui représente la réalité de manière véridique. Il est en mesure de tirer la « hautaine leçon des faits », comme le formule Zola :

> L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son

caractère de procès-verbal, écrit à jamais sur le marbre. Il pense que sa propre émotion gênerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits. C'est là toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman[41].

Pour y parvenir, Flaubert emprunte un autre procédé à la démarche scientifique : l'objectivité. L'écrivain adopte la posture du savant, qui doit se dégager de toute normativité pour observer, représenter, plutôt que juger et prêcher[42]. Flaubert écrit ainsi à Louise Colet en 1853 : « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science. Elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique » (*Corr.* II, p. 298). Il va faire de ce principe son éthique professionnelle[43]. Prédisposé à l'observation par son habitus de fils de médecin ayant grandi dans un hôpital et que son père emmenait dans ses visites, il transpose cette méthode dans sa posture d'artiste. À vingt ans, il écrivait :

> Il faut s'habituer à ne voir dans les gens qui nous entourent que des livres ; l'homme de sens les étudie, les compare et fait de tout cela la synthèse à son usage. Le monde n'est qu'un clavecin pour le véritable artiste. À lui d'en tirer des sons qui ravissent ou qui glacent d'effroi. – La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout. Comprenons chaque chose et n'en blâmons aucune. (Lettre du 24 février 1842, *Corr.* I, p. 96.)

Juger apparaît à Flaubert comme le sommet de la prétention et de la bêtise humaine. Son projet de « démoralisation » se bornait à la description de la réalité : « Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue » (*Corr.* I, p. 37). Il travaillait à l'époque à un mystère, *Smarh*, qui s'achève comme il l'explique par un « accouplement monstrueux » de la vérité incarnée en une femme et Yuk le grotesque (*Corr.* I, p. 40). Et le heurt avec la justice n'est pas un hasard pour l'ancien étudiant en droit qui écrivait alors :

> Mais ce qu'il y a de plus grotesque c'est la magistrature qui protège les bonnes mœurs et les attentats aux idées orthodoxes. La justice humaine est d'ailleurs pour moi ce qu'il y a de plus bouffon au monde. – Un homme en jugeant un autre est un spectacle qui me ferait crever de rire, s'il ne faisait pas pitié, et si je n'étais pas forcé d'étudier maintenant la série d'absurdités en vertu de quoi il juge. (Lettre du 24 février 1842, *Corr.* I, p. 98.)

L'objectivité implique un nouveau rapport entre l'auteur et son œuvre, dont il n'assume plus que la responsabilité formelle, comme on l'a suggéré plus haut. Trois procédés vont permettre à Flaubert de mettre en œuvre ce principe : la technique narrative – le narrateur « impersonnel » et le discours indirect libre –, la méthode descriptive (le réalisme) et le principe de composition fondé sur l'enchaînement causal.

Au point de vue narratif, l'objectivité implique une différenciation entre trois voix : celle de l'auteur, celle du narrateur et celle du personnage. Pour produire l'effet d'objectivité, il faut que l'auteur

disparaisse en tant que sujet. La technique narrative est empruntée à la tradition théâtrale. L'effet dramatique repose sur la monstration plutôt que sur la démonstration. « La forme dramatique a cela de bon, elle annule l'auteur », explique Flaubert à Louise Colet en 1852, et il poursuit :

> L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. (*Corr* II, p. 204.)

Ses maîtres en la matière sont Shakespeare, dont il évoque l'« impersonnalité surhumaine » par opposition à Byron – « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu », écrit-il à ce propos en 1852 (*Corr*. II, p. 63) – et Goethe, chez qui il puise une théorie de l'impassibilité narrative et son application au genre romanesque[44]. Selon Zola, Flaubert a bien vu que non seulement l'observation objective, impersonnelle, quasi scientifique, n'est pas incompatible avec l'art, mais qu'elle lui permet d'atteindre un degré de perfection supérieur dans la composition, une fois débarrassé des interventions ou digressions de l'auteur à la Balzac. « Metteur en scène caché du drame », il transpose la technique théâtrale dans le roman en lui appliquant de strictes règles scéniques assorties d'un style extrêmement travaillé[45].

À la différence du théâtre, et à moins d'adopter la forme épistolaire comme *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, le roman requiert une voix narrative, mais celle-ci doit se démarquer de la personnalité de l'auteur et s'effacer autant que faire se peut. Comme la narration scientifique, elle se caractérise par son impersonnalité, son impartialité et son impassibilité. Le modèle de Flaubert est les sciences naturelles. L'auteur de *Madame Bovary* y voit la condition de l'avènement des sciences morales :

> Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en générale, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. (Lettre du 12 décembre 1857, *Corr* . II, p. 785.)

Par-delà la rupture avec la subjectivité de l'auteur, Flaubert prône une rupture avec l'anthropocentrisme sur le modèle des sciences de la nature :

> Nous manquons de science, avant tout ; nous pataugeons dans une barbarie de sauvages : la philosophie telle qu'on la fait et la religion telle qu'elle subsiste sont des verres de couleur qui empêchent de voir clair parce que : 1° on a d'avance un parti pris ; 2° parce qu'on s'inquiète du pourquoi avant de connaître le comment ; et 3° parce que l'homme rapporte tout à soi. « Le soleil est fait pour éclairer la terre. » On en est encore là. (Lettre du 12 décembre 1857, *Corr* . II, p. 785.)

Il faut « étudier l'homme comme on étudie les astres et les végétaux », commente Lucien Lévy-Bruhl[46]. Non seulement Flaubert se fait philosophe et historien, mais il est, sous ce rapport, un précurseur de la sociologie comme discipline scientifique (« *considérer les faits sociaux comme des choses* », est la première des règles de la méthode sociologique énoncées par Durkheim[47]).

De là découle également ce qu'on a appelé l'impassibilité du narrateur flaubertien. Elle se présente comme un principe d'intégrité artistique et comme un signe de désintéressement. « C'est, pour le romancier observateur aussi bien que pour le médecin, un devoir professionnel que de cultiver une certaine insensibilité naturelle », affirme Albert Thibaudet[48]. Le refus de la subjectivité, des émotions, des passions, s'inscrit en faux contre la sentimentalité qui envahit la littérature de l'époque et qui est identifiée aux attentes du public féminin. La référence à la science constitue donc également un marqueur de « virilité » face au romantisme.

La thèse de l'impassibilité du narrateur flaubertien a été contestée par Brombert, qui fait remarquer que tantôt il s'indigne contre ses personnages et les place sous un jour ironique, tantôt il s'en fait le complice par la technique du « commentaire intégré » (« *built-in commentary* ») (p. 74). Si elle marque en effet les limites de l'objectivité narrative, l'ironie apparaît comme une technique supplémentaire de distanciation du narrateur par rapport au monde décrit et constitue une marque de détachement par rapport aux passions qui s'y agitent. Mais cette distance ironique, dont on a déjà parlé au chapitre précédent, est la contrepartie nécessaire de la duplicité qui naît de la restitution du point de vue des personnages par le procédé du discours indirect libre. Le narrateur est à la fois dedans et dehors[49].

Selon Barthes, Flaubert manie l'ironie de telle sorte qu'« *on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit* (s'il y a un sujet *derrière* son langage) ». Et cela, afin qu'on ne puisse répondre à la question : « Qui parle[50] ? ». Mais en fait, si l'on suit l'analyse de Lukács, dans la lignée des premiers théoriciens du roman de l'époque romantique, l'ironie est « le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit ». Elle signifie que « le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités » : « L'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissances qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre nostalgie, l'autre qui perce à jour le caractère abstrait et, par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet. » Solidaire du processus d'objectivation en ce qu'elle le signale comme tel, l'ironie confère donc une unité formelle aux réalités hétérogènes d'un sujet reconnaissant sa propre empiricité et d'un objet qui lui est étranger. À

la différence de la satire, qui réduit la forme objective à une forme subjective, l'ironie constitue le sujet lui-même en son propre objet. C'est en cela qu'on peut dire, avec Lukács, qu'elle est « la mystique négative des époques sans Dieu » – les détracteurs de Flaubert ne s'y sont pas trompés lorsqu'ils dénonçaient son matérialisme –, et c'est à ce titre qu'elle « constitue bien l'objectivité du roman[51] ». L'ironie est, par conséquent, ce qui permet d'opérer la distinction entre la responsabilité subjective, qui ne porte que sur la forme, et la responsabilité objective.

Selon Culler, cette incertitude de la voix narrative a un effet proprement dé-moralisateur, parce qu'elle vide littéralement la littérature de son contenu moral[52]. Et c'est la technique du discours indirect libre qui a induit l'erreur d'interprétation du substitut Pinard, due à l'identification du narrateur, de l'auteur et de l'écrivain. Senard, lui, distingue le narrateur des personnages, mais pas de l'écrivain. Selon LaCapra, le recours au discours indirect libre traduirait une situation où l'auteur sait ce qu'il rejette dans la société mais ne sait pas quelle alternative proposer[53]. Cette hypothèse réduit cependant le procédé narratif à la position morale de l'auteur. Or le discours indirect libre s'articule avec le projet réaliste de Flaubert de rendre compte de l'univers étudié en toute objectivité, sans porter de jugement.

On peut rapprocher de ce procédé l'attitude du « comédien » que Baudelaire revendique dans l'avertissement à la rubrique « Révolte » des *Fleurs du mal* : présentant les poèmes de cette rubrique comme un « pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur », il explique avoir dû, « en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes et à toutes les corruptions » (*OC* I, p. 1076). Dans ses poèmes, il parle comme Flaubert du point de vue de ses personnages : je est un autre. De même, pendant l'écriture de son roman, Flaubert, qui, enfant, rêvait d'être un acteur, se met littéralement dans la peau de ses personnages, jusqu'à ressentir le goût d'encre. Mais le passage d'un point de vue à un autre et la distance ironique du narrateur contribuent à relativiser le vécu de chacun des personnages et à l'objectiver en le rapportant à sa position dans l'espace socio-historique décrit. L'objectivation impartiale induit un relativisme moral qui caractérise la neutralité scientifique.

Déterminisme social et *illusio*

À la technique narrative qui objective les différentes perspectives sur le monde, s'ajoute la technique descriptive réaliste, dont on a vu qu'elle a aussi choqué les contemporains. La métaphore médicale à

laquelle recourt Sainte-Beuve fut largement reprise. Du Camp parle du procédé « physiologique » qui déroutait, l'analyse ressemblait à une « autopsie[54] ». Paulin Limayrac, dans *Le Constitutionnel* du 10 mai 1857, déplore que le roman en soit arrivé, « de guerre lasse, à se servir de la plume comme du scalpel, et à ne voir dans la vie qu'un amphithéâtre de dissection ». Cette référence négative à la médecine est retournée par les écrivains recourant aux méthodes réalistes comme source d'autorité pour fonder leur démarche[55]. Outre Flaubert lui-même, elle va imprégner la démarche des frères Goncourt (notamment dans *Germinie Lacerteux*), puis celle de Zola et des naturalistes.

Le réalisme renvoie au matérialisme non seulement comme méthode descriptive mais comme ontologie, en ce qu'il écarte toute transcendance, ne cherchant la formation du sens et des valeurs que dans les conditions socio-historiques : le roman devient l'instrument de cette recherche, de cette étude scientifique de la société[56]. Balzac se désignait comme un « docteur de science sociale », prenant pour modèle d'écriture l'histoire naturelle. Zola, dont le naturalisme se présente comme une version plus scientifique du réalisme, se réfère à l'expérimentation médicale et élabore le projet d'un « roman expérimental », sur lequel on reviendra au chapitre suivant.

L'observation et l'analyse sont autant de méthodes réalistes visant à produire une meilleure compréhension du monde social, à révéler ses mécanismes, ses lois. Chez Flaubert, le principe de composition mime le mécanisme de la causalité, les acteurs apparaissant comme mus par des enchaînements de circonstances qui les dépassent. En 1852, il critiquait la première *Éducation sentimentale* parce qu'elle n'avait point atteint cet objectif : « Les causes sont montrées, les résultats aussi ; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre, et comment il ment à son titre » (*Corr.* II, p. 30). Dans *Madame Bovary*, le lecteur de Spinoza qu'est Flaubert a substitué à la fatalité romantique le déterminisme social, dont le principe échappe pourtant aux acteurs qui y voient, comme Charles Bovary, « la faute de la fatalité[57] ». Ce « coup d'œil scientifique porté sur la vie et les comportements humains, la "méthode des sciences physiques et naturelles" transportée dans le roman, le déterminisme des événements, des situations, des caractères » sont, selon Maurice Nadeau, ce qui fait scandale[58]. Un critique écrit ainsi :

> […] chaque degré [de changement du personnage] arrive avec les caractères de l'inévitable, chaque moment de la passion est engendré de celui qui précède et engendre celui qui suit comme un levier, mis en mouvement par une force quelconque, pousse une roue qui en pousse une autre […]. Ce fatalisme, d'ailleurs, est savant. Il n'est pas d'instinct, comme il arrive souvent dans les livres passionnés. Il n'est pas non plus de fantaisie et seulement pour l'effet romanesque. Il couronne un système arrêté, dont le matérialisme est la base[59].

Même les représentants du courant réaliste reprochent à ce livre sa démarche scientifique « aride » : « Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien qui a supputé et rassemblé tout ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrain, dans des personnages, des événements et des pays *donnés* », écrit Duranty, qui y voit « une application littéraire du calcul des probabilités[60] ».

La méthode de composition déterministe fait apparaître le fatalisme romantique comme une illusion. Par sa dimension parodique, le réalisme a ici, on l'a dit, une fonction autotélique, renvoyant à l'histoire du genre romanesque. En même temps, l'illusion apparaît comme une réalité sociale qui dicte les passions des êtres humains dans le roman. « Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'*Illusion*, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives », écrivait-il en 1847 (*Corr.* I, p. 429).

Ceci soulève à nouveau la question du rapport entre l'auteur et son œuvre. Les lettres où celui-ci se sent aliéné par la vulgarité de son objet, au point d'en avoir la nausée[61], contrastent avec la célèbre phrase « Madame Bovary c'est moi », qui fait écho au « Don Quichotte c'est moi » de Cervantès[62]. Selon Sartre, Flaubert s'est déguisé en femme dans son roman.

Le cadre normand mis à part, peu d'éléments sont véritablement autobiographiques (certaines attitudes d'Emma Bovary sont empruntées à Louise Colet, par exemple quand elle reproche à Rodolphe la brièveté de ses lettres). C'est au niveau métaphorique qu'il faut rechercher le parallèle entre l'auteur et son héroïne. Mue par la recherche de l'idéal, Emma donne corps à la rêverie, l'incarne dans des personnages qui ne sont que des marionnettes, ses créatures, et dans lesquelles elle projette son imagination, signe de virilité selon Baudelaire. Dans la théorie du beau idéal, l'imagination est une des facultés qui composent le goût avec le sentiment et la raison[63]. L'imagination est la seule activité par laquelle Emma Bovary est productrice, mis à part l'engendrement, qui reste socialement « stérile » par le fait qu'elle a une fille, alors qu'elle voulait un garçon, qui eût reproduit la famille bourgeoise et incarné ses rêves de puissance. Ce caractère actif de son imagination, plus forte que la réalité, apparaît notamment dans les scènes où, écrivant à son amant, elle projette sur lui une image idéalisée. En même temps, Emma est possédée par ces marionnettes qu'elle a fabriquées et se laisse entraîner par elles. Ce thème se retrouve dans *La Tentation de saint Antoine*, le désir immense provoqué par l'ascèse rend l'imagination, hors des contraintes du corps et du monde, plus puissante et plus réelle que la réalité (les hallucinations d'Antoine[64]). « Une âme se mesure à la dimension de son désir », écrit Flaubert à Louise Colet le

21 mai 1853 (*Corr.* II, p. 329).

Le thème de l'improductivité qui se convertit en rêverie renvoie à la structure de la classe dominante, où les intellectuels occupent une position dominée face aux détenteurs de capital économique et politique, qui sont les décideurs et les hommes d'action[65]. L'intellectualité est reléguée, sous ce jour, au pôle féminin de l'imaginaire social, à l'impuissance, à la passivité, à la rêverie, à l'opposé de la virilité active et productive des classes industrielles. Au point qu'on peut observer un véritable processus de « féminisation » des intellectuels en devenir durant l'adolescence[66]. C'est le cas de Flaubert, dont la position au sein de la structure familiale est plus proche du pôle féminin, sa sœur, sa mère avec qui il vivra, que de son frère aîné qui a endossé le rôle actif du père. L'identification entre l'écrivain Flaubert et son héroïne s'opère, à un premier niveau, par le biais de la rêverie, qui naît de l'impuissance sociale et de la recherche de la vérité dans l'illusio(n).

À un deuxième niveau, celui de la parodie, Emma est ce don Quichotte féminin qui invente des histoires romantiques et qui est confronté à la désillusion de la réalité, comme l'écrivain Flaubert qui voulait faire de la littérature romantique au moment où elle était dépassée par le réalisme. Le thème du roman est bien le désenchantement opéré par la rationalité. Comme l'a suggéré Naomi Schor, l'opposition centrale du roman est entre Homais et Emma (homme/femme[67]). Or il s'achève sur le triomphe du monde réaliste de Homais contre celui de l'illusion incarné par Emma, la science contre la littérature (toutes deux dans leur version dégradée). Selon Jean-Pierre Richard, « il faudrait peut-être voir en *Madame Bovary* bien moins le procès de l'illusion romanesque que le procès d'un romanesque incapable de soutenir jusqu'au bout ses illusions[68] ». Le romantisme est ce romanesque qui s'effondre sous l'effet de la rupture de l'illusion. La représentation de la réalité seule devient capable de rétablir l'illusion romanesque, c'est-à-dire l'*illusio*, la croyance dans la littérature.

En fait, l'écrivain Flaubert se trouve diffracté dans tous ses personnages : Charles, l'idiot de la famille, raillé de tous, figure de l'impuissance mais aussi de la passion sincère – il idéalise la vie médiocre qu'il mène – et d'une forme de sainteté. On peut d'ailleurs tracer un parallèle entre Emma et Charles qui, lui non plus, n'a pas aimé sa première épouse, parallèle que l'on retrouve à la fin avec la passion de Charles pour sa femme, dont il hérite du tempérament romantique, quoique sur le mode mélancolique. Mais Flaubert, c'est aussi Homais, le sceptique, le rationaliste, le matérialiste, principale figure du scribe dans le roman, à part Emma qui le devient avec sa correspondance amoureuse, et ce pourrait aussi bien être le Dr

Larivière, unique figure du professionnel responsable et désintéressé, mû par sa seule vocation, mais impuissant à apporter un remède.

Ainsi, l'écrivain, tout responsable qu'il est, ne peut apporter de solution. Cette idée, très ancrée dans la conception que Flaubert se fait de son métier, contredit la thèse de Senard selon laquelle montrer le mal est un moyen d'y remédier. La littérature n'apporterait-elle qu'un réconfort tout terrestre, à l'instar de la religion, incarnée par le matérialiste Bournisien ? Elle apparaît en tout cas tiraillée entre science et religion, entre matérialisme et idéalisme, entre réalisme et romantisme, comme l'était lui-même Flaubert ainsi qu'il l'écrivait à Louise Colet en 1852 :

> Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades* , de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. (*Corr.* II, p. 30.)

Cependant, ce transfert de subjectivité entre l'écrivain et ses personnages s'opère à l'insu du lecteur. Il n'est pas revendiqué par l'auteur, qui se cache derrière son narrateur impersonnel. Plus, il fait de cette subjectivité sa matière première, elle devient objet comme l'univers qu'il observe, démarche qui est au cœur de *L'Éducation sentimentale*. C'est pourquoi, rompant avec la définition prédominante de la responsabilité de l'écrivain, il n'assume que la responsabilité subjective de la forme de son roman.

Le thème de la responsabilité est lui-même thématisé dans le roman. La fatalité et le déterminisme (tout à la fois physiologique et social) ont en commun de déresponsabiliser Emma Bovary, et c'est sans doute ce qui contribue à faire apparaître le roman comme immoral et scandaleux, à une époque où l'adultère féminin est sévèrement puni par la loi. Figure de l'irresponsabilité, Emma Bovary apparaît en effet plus comme une victime que comme une criminelle.

En prenant la morale pour objet, c'est aussi le droit que Flaubert vise. Comme ce fut le cas pour *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, ainsi que pour nombre d'œuvres romantiques, les affaires judiciaires ont largement alimenté la genèse de *Madame Bovary*. Une des origines du roman est le conte philosophique *Passion et vertu* que Flaubert a composé à l'âge de seize ans, et qui s'inspirait d'un fait divers rapporté dans la *Gazette des tribunaux* du 4 octobre 1837 : le jeune Flaubert s'était fixé comme objectif d'expliquer l'affaire sur le plan psychologique et social. Un autre conte de jeunesse de Flaubert, *Bibliomanie*, avait également pour source un procès[69]. Plus directement, *Madame Bovary* est inspiré de plusieurs faits divers : l'affaire Delamare, qui défrayait la chronique en 1848, lorsque ses

amis Du Camp et Bouilhet lui ont conseillé de choisir un sujet banal, les mémoires de Madame Lafarge, celles de Madame Ludovica qui narre l'histoire de Louise d'Arcet, femme du sculpteur James Pradier, dont Flaubert était un intime[70]. Le cas de Madame Lafarge avait d'ailleurs inspiré, sous la monarchie de Juillet, un drame d'Anicet-Bourget et Dennery intitulé *La Dame de Saint-Tropez*, auquel la censure reprocha de « casser en quelque sorte le jugement intervenu en déplaçant la culpabilité, c'est-à-dire en montrant innocente la femme accusée[71] ».

La dislocation du sujet de l'action et de la volonté dans la voix narrative, que souligne LaCapra, semble mimer l'indétermination d'Emma Bovary, entre amour céleste et amour terrestre. Nombre de commentateurs ont, à la suite de Baudelaire, insisté sur le volontarisme d'Emma. En réalité, dans les représentations de l'époque, la volonté, fondée sur le libre arbitre, est ce qui permet le contrôle des pulsions. Or, loin d'un choix mûrement réfléchi, Emma se laisse guider par son désir, elle s'abandonne à ses passions, qui revêtent une forme pathologique comme on l'a vu. La technique du discours indirect libre permet d'attirer l'attention sur le caractère pré-réflexif des conduites humaines, qui constitue un tabou social en ce qu'il heurte la conception du sujet doté de libre arbitre. Certes, Flaubert l'impute à une femme, et d'origine modeste de surcroît, ce qui correspond bien à l'imaginaire social de l'irresponsabilité qu'il faut protéger notamment des « mauvaises lectures », mais elle est dotée d'un désir inséparablement sexuel et social (l'ambition) qui, lui, est bien caractérisé comme masculin.

Le roman pose la question de la responsabilité, au sens quasi juridique du terme. À une époque où l'enquête judiciaire s'introduit dans le roman criminel[72], il peut être lu comme une enquête visant à reconstituer l'« affaire Bovary », ce qui donnerait le sens d'un témoignage à l'ouverture et expliquerait son caractère fragmentaire, telle une déposition recueillie pour l'instruction d'un procès. D'autres témoignages fondés sur l'observation extérieure (la façon dont Emma est perçue), la même histoire émise à partir de points de vue différents, évoquent la matière que doit réunir un avocat pour reconstruire l'histoire. Et le discours indirect libre est bien celui qu'adopte, au tribunal, le défenseur de l'accusé lorsqu'il parle du point de vue de ce dernier mais dans son langage propre, essayant de le comprendre de l'extérieur, à partir de ses causes sociales, et de l'intérieur, à partir de ses motivations supposées, sans jamais pouvoir atteindre l'expérience subjective dans toute sa profondeur[73]. Bien que l'interprétation de *Madame Bovary* ne soit pas réductible à cette lecture, elle semble trouver de nombreux appuis dans la démarche et les choix opérés par l'auteur.

Flaubert est cet avocat que n'aura pas eu Emma Bovary, et qui a tenté de comprendre son histoire et d'atténuer la responsabilité de son crime en montrant qu'elle fut victime de son éducation, des « mauvais livres », mais aussi des circonstances qui lui ont donné un mari indigne d'elle et incapable de satisfaire ses besoins, de la culture de consommation qui se répand alors, de la société étroite dans laquelle elle a vécu et qui l'a exclue, ces circonstances ayant favorisé le développement d'une pathologie qui l'a conduite à la ruine et à la folie. Il n'a pas entièrement échoué dans sa tentative, à en juger par l'effet qu'a eu son roman dans la mémoire de l'affaire Delamare : la fiction s'était substituée à la réalité.

En s'interrogeant sur la responsabilité, Flaubert ne quitte pas sa posture scientifique mais se situe au contraire à l'endroit même des sciences morales naissantes, qui prennent pour objet les déterminations psychologiques et sociales comme facteurs atténuant la responsabilité subjective. C'est le cas de la psychiatrie, ainsi qu'on dénomme depuis 1842 cette science, dont l'expertise est reconnue auprès des tribunaux, l'article 64 du Code pénal de 1810 déresponsabilisant les prévenus qui ont agi en état de démence, et la loi du 28 avril 1832 recommandant d'adapter la peine au degré de responsabilité morale de l'inculpé (la peine pouvant être atténuée en raison de circonstances particulières à la personnalité de l'accusé). À cette époque, se développe fortement la tendance à la médicalisation du crime – le Dr Eugène Dally allait ainsi avancer au congrès de la Société médico-psychologique de 1863 que la plupart des criminels et certainement les récidivistes sont fous –, voire à sa biologisation. Mais à la différence de l'anthropologie criminelle naissante, qui entend expliquer la criminalité par un déterminisme biologique, Flaubert insiste sur les effets du milieu et de l'environnement (où les « mauvaises lectures » jouent un rôle déclencheur), comme le feront dans la période suivante les criminologues français contre le déterminisme de l'école positiviste italienne qui revendique la notion de criminel-né forgée par Cesare Lombroso. Outre le droit et la psychiatrie, la sociologie va se pencher sur cette question, abordant, avec Émile Durkheim, des phénomènes comme le suicide. Pour Flaubert, comme pour les naturalistes après lui, la responsabilité de l'écrivain est de dévoiler ce déterminisme qui limite la liberté des hommes et dont le principe leur échappe. Ce qui était considéré comme une hérésie à son époque – expliquer les comportements « déviants » par des facteurs médicaux, psychologiques et sociaux – allait devenir l'une des doxa de la période suivante.

Le Second Empire, période de perte d'autonomie de la littérature

et d'instauration d'un ordre moral, voit l'émergence d'une nouvelle figure sociale, celle du « grand artiste professionnel[74] ». Récusant, avec les théoriciens de l'art pour l'art, la subordination de la littérature à la morale, la génération postromantique fait de l'esthétique une éthique professionnelle. L'art ne doit pas prouver ou être utile, sa vérité repose non dans son message mais en lui-même. Il devient son propre objet. La responsabilité subjective de l'écrivain se redéfinit par rapport à ce but premier, qui est la beauté, purifiée de toute visée utilitaire. Seule la forme en relève, puisque les matériaux sont puisés dans un monde dont l'écrivain ne fait que dévoiler les lois en les montrant à l'œuvre.

Si les écrivains libéraux de la Restauration revendiquaient le droit de critiquer les institutions sociales dans leurs écrits, cette nouvelle génération s'arroge, à la suite de Balzac, le droit de les objectiver. Comme les premiers, ils opposent la vérité à la morale, mais leur méthode diffère puisque, inspirée de la peinture, de l'art dramatique, et surtout de l'observation scientifique, elle relève de la monstration et non de la démonstration, l'auteur effaçant sa subjectivité dans la présentation des résultats de son « enquête ». La morale s'y trouve à la fois objectivée – ce qui a un effet désacralisant – et relativisée par la confrontation des points de vue des personnages.

Le point faible de cette conception restrictive de la responsabilité, par rapport aux définitions hétéronomes, est son refus de prendre en considération les lecteurs non initiés au moment de l'élargissement de l'accès à l'imprimé. D'où le blâme de Flaubert et la condamnation de Baudelaire, au nom de leur responsabilité objective. En outre, poussée à son extrême, la logique de l'autonomie menaçait de confiner la littérature à un public restreint et de l'enfermer dans une « tour d'ivoire » en lui faisant perdre sa fonction sociale, donc sa prétention à l'universalité. D'autant que la division du travail d'expertise et la concurrence entre professions en certains domaines de compétence, qui s'accélère avec l'expansion inédite des fractions intellectuelles à la fin du XIXe siècle[75], précipitent le processus d'autonomisation du champ littéraire. C'est à ces trois défis que va être confrontée la génération suivante.

1. *La Presse* , 15 février 1856.
2. *Gazette des tribunaux* , 27 septembre 1857.
3. Rapporté dans *La Presse* , 15 février 1856.
4. D. LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , *op. cit.* , p. 34.
5. Comme l'explique Barbey d'Aurevilly dans la préface à la réédition, en 1866, d' *Une vieille maîtresse* , où il fait de la réédition même la preuve qu'il accepte cette

responsabilité, tout en reconnaissant que son roman comportait un détail libertin de trois lignes qu'il a supprimé. Jules Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse* [1851], Paris, Achille Faure, 1866, p. 8.

6. *Le Moniteur universel* , 11 mars 1842.

7. *Ibid* .

8. E. et J. de Goncourt, *Journal* , *op. cit.* , p. 71.

9. L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 11.

10. Charles de Mazade, « George Sand. Ses mémoires et son théâtre », *Revue des deux mondes* , 15 mai 1857, p. 360.

11. Sur les stigmates d'infamie et de sainteté, voir Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* [1963], trad. fr., Paris, Minuit, 1975. Sur la présentation de soi, voir, du même auteur, *La Mise en scène de la vie quotidienne* , t. I, *La Présentation de soi* [1956], trad. fr., Paris, Minuit, 1973.

12. A.-A. Cuvillier-Fleury, « Revue littéraire », art. cité.

13. *Le Moniteur universel* , 11 mars 1842.

14. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , t. II, *op. cit.* , p. 372.

15. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art* , *op. cit.* , p. 236.

16. C. Baudelaire, *Correspondance* , *op. cit.* , t. I, p. 598.

17. *Ibid.* , p. 437.

18. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art* , *op. cit.* , p. 221.

19. Cité in A. Cassagne, *ibid.* , p. 224.

20. L. Ulbach, *Misères et grandeurs littéraires* , *op. cit.* , p. 2.

21. E. Poitou, *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs* , *op. cit.* , p. 272-3.

22. Sainte-Beuve, *Panorama…* , *op. cit.* , p. 1431.

23. A.-A. Cuvillier Fleury, « Revue littéraire », art. cité.

24. Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 81.

25. Cité in A. Nettement, *Le Roman contemporain, op. cit.* , p. 139.

26. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 218 ; voir aussi p. 227-230.

27. T. Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin* , *op. cit.* , p. 45.

28. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 227.

29. A.-A. Cuvillier-Fleury, « Revue littéraire », art. cité.

30. T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* , *op. cit.* , p. 210.

31. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 240 ; voir aussi p. 239.

32. G. Flaubert, « Hommage à Louis Bouilhet », *op. cit.* , p. 761.

33. Théophile Gautier développe cet argument dans la « Préface » à *Mademoiselle de Maupin* , *op. cit.* , p. 25 et 34. Une des leçons que Flaubert retient des poursuites contre lui est « que l'hypocrisie sociale est une chose grave », comme il l'écrit à Élisa Schlésinger le 14 janvier 1857 (*Corr.* II, p. 665).

34. J. Barbey d'Aurevilly, « Préface à la nouvelle édition », *Une vieille maîtresse* , *op. cit.* , p. 13.

35. E. et J. de Goncourt, préface à *Germinie Lacerteux* , *op. cit.* , p. 56.

36. Guy Valmont [alias Guy de Maupassant], *La République des Lettres* , 23 octobre 1876.

37. Voir chapitre 5, et Robert Fath, *Influence de la science sur la littérature française dans la deuxième moitié du XIXe siècle* , Lausanne, Payot, 1901.

38. Cité in A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…* , *op. cit.* , p. 261 (souligné dans le texte).

39. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , *op. cit.* , p. 299.

40. Alfred-Auguste Cuvillier Fleury, « Revue littéraire », *Journal des débats* , 26 mai 1857.

41. É. Zola, *Les Romanciers naturalistes* , *op. cit.* , p. 275.

42. *Ibid.* , p. 224 *sq* .

43. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* , Paris, Gallimard, 1935, p. 31.

44. Léon Degoumois, *Flaubert à l'école de Goethe* , Genève, Sonor, 1925, p. 31-32, et Norbert Christian Wolf, « Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts konzept des Stils », *Poetica* , vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 125-169.

45. É. Zola, « Gustave Flaubert », art. cité, p. 275.

46. Lucien Lévy-Bruhl, « Flaubert philosophe », *Revue de Paris* , 15 février 1900, p. 842.

47. Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895], Paris, PUF, 1937, rééd. « Quadrige », 1986, p. 15.

48. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 12.

49. V. Brombert, *The Novels of Flaubert* , *op. cit.* , p. 74-79.

50.

R. Barthes, *S/Z* , *op. cit.* , p. 146.

51. G. Lukács, *La Théorie du roman* , *op. cit.* , p. 69, 86 et 87.

52. J. Culler, *Flaubert* , *op. cit.* , p. 90.

53. D. LaCapra, Madame Bovary *on Trial* , *op. cit.* , p. 62.

54. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires* , *op. cit.* , t. I, p. 196 et 197.

55. Voir Florence Vatan, « *Madame Bovary* , l'autopsie d'un scandale », in Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel, *Énonciation artistique et socialité* , Paris, L'Harmattan, 2006, p. 73-86.

56. Voir S. Heath, *Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 29.

57. Sur Flaubert lecteur de Spinoza, voir J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.* , p. 449-453.

58. Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain* , Paris, Denoël, 1969. p. 153.

59. Jean-Jacques Weiss, « La littérature brutale », *Revue contemporaine* , 15 janvier 1858, cité in B. Weinberg, *French Realism* , *op. cit.* , p. 161.

60. *Réalisme* , 15 mars 1857, p. 79.

61. Voir, par exemple, *Corr.* II, p. 304 et 308.

62. J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.* , p. 479, n. 19.

63. V. Cousin, *Du vrai, du beau, du bien, op. cit.* , p. 174.

64. Voir sur ce point J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille* , t. III, *op. cit.* , p. 698 et 701 *sq.* , et S. Heath, *Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 21.

65. P. Bourdieu, *La Distinction* , *op. cit.*

66. Luc Boltanski, « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le journal d'Amiel », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 5-6, 1975, p. 80-108 ; Sergio Miceli, « Division du travail entre les sexes et division du travail de domination. Étude clinique des anatoliens au Brésil », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 5-6, 1975, p. 162-182 ; Gisèle Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 168, juin 2007, p. 13-33.

67. Naomi Schor, « Pour une thématique restreinte : écriture, parole et différence dans *Madame Bovary* », *Littérature* , n° 22, mai 1976.

68. Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et sensation* , Paris, Seuil, 1954, p. 86.

69. J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* , *op. cit.* , p. 132-136 ; 168-171.

70. C. Gothot-Mersch, *La Genèse de* Madame Bovary, *op. cit* .

71. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit.* , p. 150.

72. Le modèle de l'enquête, qui prévaut dans les procédures judiciaires et scientifiques, commence en effet à s'introduire au XIXe siècle dans le journalisme comme dans le roman criminel (chez Balzac notamment). Voir en particulier Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Annales. Histoire, sciences sociales* , vol. 54, n° 6, 1999, p. 1345-1362, et « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIXe siècle », in Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa et Jean-Noël Luc (dir.), *L'Enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle* , Paris, Creaphis, 2007, p. 241-253.

73. Bernard Cerquiglini a bien montré que le discours indirect libre n'avait rien de spécifiquement littéraire, et que la question qui se pose est plutôt celle des conditions de son introduction dans la littérature à cette époque (mais il montre qu'il est également répandu au Moyen Âge) ; B. Cerquiglini, « Le style indirect libre et la modernité », art. cité.

74. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 162-163.

75. Voir C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit.*

Troisième partie

Du rôle de l'écrivain en régime démocratique La Troisième République

Sous la Troisième République, alors que la loi de 1881 libéralise l'imprimé, la responsabilité de l'écrivain se redéfinit par rapport à l'intérêt national. Le culte de la nation se substitue à la religion, progressivement privatisée dans les domaines de la morale et de l'éducation jusqu'à la séparation des Églises et de l'État en 1905. En effet, la loi libérale de 1881 exclut la morale publique et religieuse des domaines sacrés protégés par l'État, sans pour autant supprimer le délit d'offense aux bonnes mœurs, qui se trouve au contraire aggravé par le souci de respectabilité de la jeune République laïque.

La construction des identités nationales passe par le contrôle des corps et de la sexualité. L'alliance historique entre nationalisme et respectabilité a été mise au jour par George L. Mosse[1]. Pour les classes moyennes, porteuses de l'idéologie nationale, l'ethos de respectabilité est un moyen de se distinguer aussi bien de la prodigalité et du libertinage aristocratiques que des mœurs prétendument « bestiales » des classes populaires. L'honorabilité bourgeoise s'est en effet fondée sur un ascétisme au travail, condition de maintien du patrimoine matériel, et sur un contrôle du désir sexuel permettant de limiter les héritiers potentiels aux héritiers légaux[2]. Étroitement liée à la culture protestante dans les pays anglo-saxons et germaniques, la respectabilité est revendiquée en France par les républicains qui, dans le cadre de leur combat contre le monopole de l'Église sur le pouvoir spirituel, entendent nationaliser la morale pour mieux la laïciser. Après le gouvernement de l'Ordre moral, les républicains, à l'instar des jacobins, surenchérissent dans l'ostentation de leur souci de respectabilité en engageant un combat contre l'industrie « honteuse » de la pornographie, qui se développe à la faveur de la libéralisation de la presse. Mais les limites entre art et pornographie sont mal définies, comme l'illustrent les procès des écrivains naturalistes dans les années 1880, qu'on abordera plus particulièrement dans cette partie.

La laïcisation de la morale officielle renforce les luttes de concurrence pour l'exercice du pouvoir spirituel. Dépossédé de son monopole, le clergé se voit concurrencé par de nouveaux entrepreneurs de morale laïques, qui se recrutent parmi les minorités religieuses (protestante et juive), les éducateurs, les professions libérales (médecins, psychiatres, juristes) ainsi que dans les disciplines de sciences humaines et sociales naissantes (psychologues, sociologues, historiens, etc.). Nombre de ces experts développent une approche, qui se veut scientifique, des phénomènes de « déviance » par rapport à la norme, fondant une nouvelle science : la criminologie[3]. L'opposition entre normal et pathologique, apparue à la fin du XVIIIe siècle dans le cadre de la pensée médicale, devient le schème dominant pour appréhender les différents types de comportements « déviants », des actes criminels aux actes de démence.

La criminalité est elle-même conçue comme l'expression d'une perturbation mentale, ce qui soulève un large débat sur la question de la responsabilité. Le processus de médicalisation des questions sociales décrit par Michel Foucault atteint à cette époque son apogée avec le schème de la « dégénérescence », dont l'application s'élargit après la guerre de 1870 de l'individu à la nation. Cette vision du monde est fortement légitimée par le gouvernement républicain, à une époque où les médecins acquièrent une autorité sociale et politique sans précédent. Elle imprègne la littérature, notamment celle des naturalistes, auxquels on reproche cependant, comme auparavant à Flaubert, le procédé réaliste. D'autant que la question des effets sociaux de la lecture est désormais prise dans le cadre de ce débat.

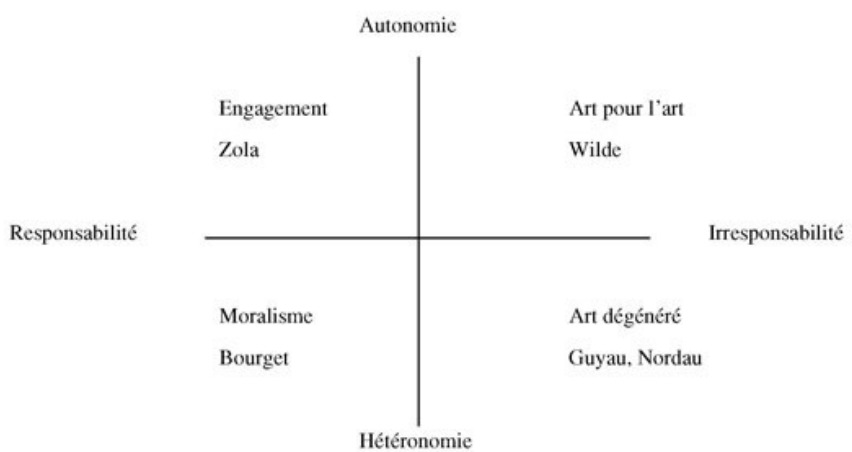
La légitimation de la science par l'État accélère la division du travail d'expertise et le développement professionnel de ces activités, qui se voient progressivement reconnaître le monopole de certains domaines de compétence[4]. Face au prestige croissant que connaît la figure du savant, incarnée par Pasteur, les hommes de lettres doivent réaffirmer leur pouvoir symbolique[5]. Deux stratégies se dessinent dès lors : l'alliance avec la science et le spiritualisme antiscientiste. La première est mise en œuvre par Émile Zola et les naturalistes, qui arriment leur art aux valeurs scientifiques d'observation de la réalité sociale, d'analyse des maux de la société, et du progrès des connaissances. La seconde, amorcée à la fin du XIXe siècle par Paul Bourget et Ferdinand Brunetière, se veut une réaction contre le matérialisme de la société moderne dans ses différentes déclinaisons, philosophique (la science), économique (le capitalisme), politique (la démocratie).

La reconfiguration du champ intellectuel entraîne parallèlement une redéfinition de l'espace des conceptions de la responsabilité de l'écrivain, qui se différencient selon leur degré d'autonomie par rapport aux attentes extérieures et selon la place qu'elles accordent à la responsabilité morale. Au pôle hétéronome, on peut ranger celles qui mesurent la responsabilité objective de l'auteur à l'aune des effets supposés de l'œuvre. Au pôle autonome s'inscrivent celles qui tendent à universaliser les valeurs esthétiques et intellectuelles. Si l'on croise cette opposition avec le second facteur, à savoir la part de responsabilité subjective, on peut distinguer quatre postures idéaltypiques qui s'élaborent en réaction les unes par rapport aux autres (voir schéma page suivante). L'art pour l'art, qui trouve son expression extrême et sa théorisation la plus poussée dans l'œuvre d'Oscar Wilde, est rejeté à la fois par les intellectuels conservateurs qui, à l'instar de Paul Bourget, entreprennent de définir les limites des droits de la création et tentent d'imposer une définition restrictive et moralisatrice de la responsabilité de l'écrivain subordonnée aux

institutions (l'État, l'armée, la religion), et par les promoteurs d'un moralisme pseudo-scientiste comme Jean-Marie Guyau et Max Nordau, qui y voient une forme de déviance symptomatique des « tares » du créateur, considéré comme un dégénéré. La conception conservatrice et spiritualiste se définit aussi contre cette approche objectiviste de la responsabilité négatrice du libre arbitre, tout comme le modèle de l'intellectuel engagé dans la défense d'une cause universelle. Incarné au plus haut degré par Zola pendant l'affaire Dreyfus, ce dernier modèle se démarque simultanément de la conception irresponsable de l'autonomie de l'écrivain et de la définition hétéronome de sa responsabilité. Ce sont ces deux conceptions, autonome et hétéronome, de la responsabilité de l'écrivain, qui vont s'affronter dans l'affaire Dreyfus : à la défense de la vérité invoquée par Zola et les « intellectuels », les antidreyfusards opposent la raison d'État et la sauvegarde de ses institutions.

Après avoir examiné les effets de la nationalisation de la morale sur la littérature et les tensions qu'elle entraîne avec le principe démocratique de la liberté d'expression (chapitre 7), on analysera, comme dans les parties précédentes, les arguments invoqués à charge ou en défense des œuvres littéraires à cette époque, qu'il s'agisse des procès ou du discours critique (chapitre 8). Puis on se concentrera sur l'évolution de l'espace des conceptions de la responsabilité de l'écrivain tel qu'on vient de le décrire (chapitre 9).

Les conceptions de la responsabilité de l'écrivain sous la Troisième République



1. George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* , Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

2.

Robert Nye, *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France* , New York, Oxford University Press, 1993, et « De l'honneur nobiliaire à l'honorabilité bourgeoise. Les origines de la masculinité moderne », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 105, décembre 1994, p. 46-51.

3. Robert Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline* , Princeton, Princeton University Press, 1984 ; Laurent Mucchielli (dir.), *Histoire de la criminologie française* , Paris, L'Harmattan, 1994 ; Martine Kaluzynski, *La République à l'épreuve du crime. La construction du crime comme objet politique, 1880-1920* , Paris, LGDJ, 2002.

4. A. Abbott, *The System of Professions* , *op. cit* .

5. C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit* ., p. 28 *sq* .

7

Liberté d'expression et respectabilité nationale

La laïcisation de la morale s'accompagne de sa nationalisation et de sa médicalisation. La culture incarne désormais l'identité nationale[1], dont la construction passe par l'éducation, confiée à l'école laïque. À la littérature revient la mission d'inculquer le sentiment patriotique dès l'enfance, dans le cadre de l'enseignement primaire rendu obligatoire. En retour, la République sanctifie ses grands écrivains, sacrés prophètes de la nation, à l'image de Victor Hugo, dont les funérailles nationales en 1885 donnent lieu à une immense manifestation publique.

Mais le prix de cette responsabilité-mérite est une attente et une attention sociale redoublées à l'égard de la littérature, et le châtiment sévère de ceux qui trahissent cette haute mission. La répression s'exerce aussi bien contre la « pornographie », qui devient une question de salubrité publique et d'honneur national, que contre les opposants au régime, au nom de l'intérêt national. Au début de la Troisième République, les groupes visés sont principalement les anarchistes et les antimilitaristes[2]. Les poursuites ou la censure ne frappent pas seulement les écrits politiques mais aussi des œuvres de fiction, comme l'illustre le procès intenté à Lucien Descaves pour son roman *Sous-offs*.

La nation s'incarne géographiquement dans un territoire dont une partie est décrétée espace public et aménagée en vue du bien-être des citoyens et de leurs descendants tout en symbolisant, à travers les monuments, son histoire. Elle s'incarne ensuite dans des corps et des instances comme l'armée, qui assurent la protection physique de la communauté nationale, et que le régime protège de ce fait. Elle existe enfin à travers la « conscience collective », pour reprendre le terme durkheimien très représentatif de cette époque, à savoir les valeurs sacrées et les croyances qui sont inculquées aux enfants par le système scolaire et défendues par la loi.

Comment concilier l'« intérêt national » avec le principe de la liberté d'expression ? Tel est le problème qui se pose à la République naissante. Pour mieux en comprendre les enjeux, il faut d'abord

revenir sur le nouveau cadre législatif libéral et les débats qui ont entouré son adoption. Les révisions successives de la loi de 1881 s'opèrent sous la pression des ligues de moralité, qui engagent un combat contre la pornographie. Partagés entre la nécessité de s'en démarquer et la volonté de défendre les droits de la création, les écrivains doivent redéfinir leur rôle social.

Une liberté d'expression sous condition

L'article premier de la loi du 29 juillet 1881 décrète que « l'imprimerie et la librairie sont libres ». Se réclamant de la législation révolutionnaire, de la convention de 1848, et des modèles anglais et américains, mais en fait largement inspirée des lois de 1819, elle se fonde sur deux principes généraux qu'il s'agit de concilier : « la liberté, principe de droit naturel, et la responsabilité, principe d'ordre social », comme l'expliqua le rapporteur, Eugène Lisbonne, avocat républicain qui s'était fait connaître comme adversaire du gouvernement impérial et qui siégeait dans la majorité républicaine[3]. Le principe de liberté consiste en l'affranchissement de toutes les mesures préventives : plus de déclaration de l'imprimeur, plus de contraintes autres pour le colporteur que celle d'avoir un catalogue, plus d'autorisation préalable, plus de censure, plus de signature obligatoire, plus de timbre, plus de cautionnement pour les journaux, considéré comme « un cens incompatible avec le suffrage universel », qui réduisait les pauvres au silence selon le mot fameux de Lamennais en 1848[4]. Désormais, comme en Belgique, en Suisse, en Italie, en Hollande (mais pas en Angleterre où le cautionnement subsiste), « chacun est libre d'aborder le journalisme, chacun est libre de publier sa pensée », ainsi que le déclara, lors de la discussion, le député républicain Louis Agniel[5]. En tant que membre de la commission chargée d'examiner le projet de loi, cet ancien procureur qui siégeait sur les bancs de la gauche modérée rappela cependant que la liberté n'allait pas sans responsabilité. Il expliqua, en une tirade qui lui valut un cri d'approbation dans l'assemblée (« Très-bien ! »), qu'« en morale et en législation, non seulement la liberté entraîne la responsabilité, mais […] la responsabilité en est le prix et en constitue la véritable grandeur » :

> […] la liberté engendre la responsabilité, et si, en droit commun, chacun est responsable parce qu'il est libre, si chacun est libre parce qu'il est responsable, à quel titre pourrions-nous revendiquer au profit de celui qui parle ou de celui qui écrit une irresponsabilité que le sentiment de sa dignité devrait certainement l'engager à répudier si cette offre lui était faite ?

Il ne s'agissait pas d'entraver la liberté mais de la soumettre au droit commun, c'est-à-dire au respect « des lois de notre pays, [au] respect du droit d'autrui, [au] respect qui est dû à la volonté nationale ». Et d'ajouter que, « abstraction faite des cas dans lesquels la responsabilité de l'écrivain ou de celui qui parle peut être engagée, les dispositions de la loi sont assez larges pour que la liberté de l'écrivain ou de l'orateur puisse se manifester librement[6] ».

Le député Agniel parait ainsi aux objections émanant de la gauche de l'assemblée, qui trouvait le projet de loi encore trop restrictif. Si les délits de presse devaient être soumis au droit commun, pourquoi faire une législation séparée ? demanda l'avocat et journaliste Charles Floquet. Représentant de la gauche radicale et vice-président de la Chambre[7], Floquet avait déposé un amendement signé par vingt-deux députés de l'extrême gauche pour réclamer l'assimilation complète des délits de presse au droit commun, sans autre spécification. Il le défendit en un vibrant discours acclamé à l'extrême gauche.

S'inscrivant dans le droit-fil de la législation révolutionnaire, il proposait la suppression des délits spéciaux de la presse et leur remplacement par un article unique : « Quiconque fait usage de la presse ou de tout autre moyen de publication est responsable selon le droit commun. » Cet article, qui visait à assurer une véritable liberté d'expression politique, serait assorti d'une disposition spéciale punissant l'exposition, la vente, la distribution, le colportage ou l'annonce de tout objet ou publication obscène d'une peine d'emprisonnement d'un mois à deux ans et d'une amende de 16 à 2 000 francs, mais cette disposition n'étant pas spécifique à la presse, elle devrait s'insérer dans le Code pénal, à l'article concernant l'outrage à la pudeur, comme c'était le cas sous la Révolution. L'avantage de cette loi, en matière préventive, était que celui qui voulait écrire sur les affaires de son pays ne rencontrerait aucun obstacle hormis ce qui limite les droits des citoyens de ce pays. En matière répressive, le droit commun renvoyait à l'article 1382 du Code civil, qui rend chacun responsable de son fait, de sa faute, et l'oblige à réparer le dommage qu'il a causé. En matière criminelle, la complicité – non pas « morale », comme le voulait la loi de 1819, mais matérielle, joignant l'intention et le fait caractérisé – était prévue par l'article 60 du Code pénal. À quoi s'ajoutait la culpabilité directe pour les délits directs contre les personnes, c'est-à-dire pour la diffamation et l'injure, et pour le fait particulier de l'obscénité.

Selon Floquet, la conjoncture était pour la première fois favorable à l'adoption d'une vraie loi libérale. Elle permettrait à la presse d'opinion de se relever face à la presse d'information calquée sur le modèle étatsunien et surtout devant celle qui avait été accaparée par les grandes organisations financières à la faveur des divers régimes de

cautionnement qui nécessitaient des ressources considérables[8].

En réponse, le député Agniel fit valoir que le projet de loi n'avait retenu que les articles qui renvoyaient au Code pénal, ou qui venaient le compléter. Contre la proposition de Floquet, il rappela par ailleurs que le Code pénal avait été adopté au moment où la liberté de presse venait d'être supprimée par le décret de février 1810. Rétablir la situation de 1810 alors que la presse est désormais libre serait lui accorder une immunité particulière par rapport à d'autres actes moins graves prévus par le Code pénal, et donc une « irresponsabilité exceptionnelle », ou bien la placer sous le coup de dispositions pénales de droit commun beaucoup plus sévères que celles prévues par le projet[9]. Le principe d'une législation séparée fut maintenu.

La République entendait se fonder sur la libre confrontation des opinions et des croyances. Elle écartait les délits d'opinion, de doctrine, de tendance, pour ne retenir que les « actes criminels ou délictueux, actes portant atteinte à la sécurité publique ou à la liberté d'autrui commis par la voie de la presse ou de la parole », et qui impliquent nécessairement une intention coupable, selon un argumentaire inspiré de la Constitution du 10 novembre 1848. Le rapporteur établit en effet une distinction entre les « délits de presse », politiques par nature, et ces actes criminels, qui devaient de ce fait être punis : dans le premier cas, le discours ou l'image constituait un délit spécial, ouvrant la porte au procès de tendance, quand, dans le second, ils n'étaient qu'un moyen par lequel un crime défini comme tel dans le droit commun avait été commis. Malgré la mention expresse de cette distinction dans l'exposé des motifs de la loi de 1819, les législations précédentes ne l'avaient pas respectée, punissant par exemple la provocation à la désobéissance aux lois ou l'outrage à la morale publique ou religieuse. Ces deux délits étaient dorénavant supprimés, tout comme l'outrage aux religions reconnues par l'État, l'attaque contre la liberté des cultes, l'attaque contre la Constitution, l'excitation à la haine ou au mépris du gouvernement, l'apologie des faits qualifiés crimes ou délits par la loi et l'infidélité ou la mauvaise foi dans les comptes rendus des séances des Chambres ou des audiences des cours et tribunaux. Les cris séditieux demeuraient en revanche un délit, de même que la propagation de fausse nouvelle, si elle avait troublé la paix publique et avait été faite de mauvaise foi. Il en allait de même de la provocation à commettre un crime ou un délit défini comme tel par le droit commun, à condition qu'elle fût directe. Cette exigence n'était pas formulée comme telle dans le texte de la loi de 1819, ce qui avait donné lieu à la théorie de la « complicité morale ».

Lors de la discussion du projet de loi, le débat se cristallisa sur la question de la « provocation non suivie d'effet », notion par laquelle le

discours en soi devient un acte aux yeux de la loi. Les députés de l'extrême gauche reprochaient à la commission, sous couvert de ne punir que des actes, d'assimiler la provocation non suivie d'effet à la tentative, comme l'expliqua Louis Gatineau, lui aussi avocat de profession (il s'éloignait à cette époque de l'Union républicaine pour rejoindre le groupe de la gauche radicale qui venait de se former[10]), ce qui revenait à faire de la publication non plus un moyen mais un délit à part entière, lequel ne pouvait être qu'un délit d'opinion. Or la provocation était un acte de la pensée humaine, l'expression d'une opinion. « Elle peut être détestable, criminelle aux yeux de la morale, fatale, elle peut avoir tous les caractères que vous voudrez, elle ne devient criminelle ou délictueuse que si vous décidez que vous frapperez, dans une mesure quelconque, les délits d'opinion », argua Floquet. Et le député de s'enquérir : « […] lorsqu'il y a eu simple provocation, et qu'aucun acte n'a été commis, sur quoi vous vous baserez […] pour dire qu'il y a, en fait, quelque autre chose qu'un délit d'opinion[11] ? ». Le député Agniel démontra que toute la législation depuis la Révolution, y compris la loi du 18 juillet 1791, la « Déclaration des droits de l'homme » en son article 17, et la loi des 29 et 31 mars 1793, punissait la provocation non suivie d'effet, et que le Code pénal ne confondait pas provocation et complicité, comme en témoignait le dernier paragraphe de l'article 60. L'extrême gauche de l'assemblée obtint néanmoins, au terme de cinq séances de débat, le retrait de la provocation non suivie d'effet du projet et l'assimilation de la provocation à la complicité.

Cette conception fut remise en cause lors du débat au Sénat, au cours duquel le sénateur Émile Lenoël avança qu'elle était le fruit d'une confusion[12]. Les pénalistes s'accordent pour distinguer la provocation, le conseil, du fait de complicité légale, qui demande une participation active à la réalisation du crime ou du délit, selon les moyens énumérés dans l'article 60 du Code pénal (dons, promesses, menaces, abus d'autorité ou de pouvoir, etc.), dans lequel elles sont également différenciées. Punir la provocation comme acte de complicité du seul fait qu'elle est publique était, par conséquent, trop sévère, selon Lenoël. Mais cela découlait à son sens de cette distinction même, les provocations non suivies d'effets, si elles appelaient à des actes qualifiés de crime ou délit, n'en devaient pas moins être réprimées en tant que telles. Comme l'avait démontré le garde des Sceaux, elles avaient bien toutes les caractéristiques d'un délit de droit commun par l'intention perverse, le préjudice causé à la société, et la définition rigoureuse à laquelle il doit se prêter. On en trouvait du reste la trace dans le Code pénal, dans la législation antérieure, et même dans le projet de loi, s'agissant de la provocation à la désobéissance des soldats ou des cris et chants séditieux. À la

commission qui lui demanda où était le préjudice s'il n'y avait pas eu de crime ou de délit, Lenoël rétorqua que le trouble causé à la société était évident. Mais il ne parvint pas à imposer sa distinction entre provocation et complicité. Le président de la commission, le sénateur de centre gauche Robert de Massy[13], fit valoir que, certes, le provocateur ne recourt pas aux menaces et promesses, mais « il est dans des réunions nombreuses, il est sur la place publique, il a la supériorité de l'intelligence, il a ce don merveilleux de l'entraînement de la parole, qui est une séduction et presque un joug ; il a, de plus, la hardiesse et la passion, qui sont encore une supériorité[14] […] ». La commission finit néanmoins par rétablir les sanctions contre la provocation non suivie d'effets qu'elle avait d'abord écartées par crainte de procès de tendance, mais uniquement pour un ensemble de crimes clairement définis, dont le meurtre, le pillage, l'incendie, et les crimes contre la sûreté de l'État prévus par les articles 75 et suivants jusqu'à l'article 101 du Code pénal, la loi du 17 juillet 1791 lui ayant servi de référence en cette matière.

Si la nouvelle législation s'inspirait de celle de 1819 pour la classification des délits, la liste en avait été entièrement révisée. À l'autorité royale protégée par les lois de Serre se substituait désormais l'autorité abstraite de l'État, dont les corps constitués et les représentants officiels faisaient partie, comme auparavant, des instances que la loi protège spécifiquement de la diffamation et de l'injure, en leur ajoutant l'armée. Mais à la différence du régime monarchique qui se prémunissait lui-même en garantissant l'inviolabilité de la personne du roi, l'ordre de succession du trône, et l'autorité constitutionnelle du roi et des Chambres, le régime démocratique n'était pas préservé en tant que tel. Seuls l'État, ses corps, ses représentants et ses intérêts – qui peuvent être librement interprétés – l'étaient. La question de savoir s'il fallait inclure l'outrage à la République dans les délits commis par voie de presse fut longuement débattue à la Chambre.

L'outrage à la morale publique et religieuse avait été éliminé. Personne n'en demanda le rétablissement à la Chambre des députés. Lors du débat au Sénat, un amendement en faveur de la morale religieuse fut déposé par le sénateur Henri de Gavardie, ancien procureur de l'Empire siégeant à l'extrême droite[15], qui entendait protéger à travers elle non pas les dogmes mais les principes de morale universelle que constituait à ses yeux la croyance dans l'existence de Dieu et dans l'immortalité de l'âme. Le républicain Eugène Pelletan manifesta son désaccord : bien qu'il partageât cette croyance, il considérait que ces idées appartenaient à la conscience, à l'opinion individuelle, et que le présent projet éliminait précisément le délit d'opinion.

Le maintien de l'offense aux mœurs ne fit l'objet d'aucune discussion. Seul le même Gavardie souleva, au Sénat, le problème de sa définition et, la trouvant vague, souligna qu'il s'agissait d'une convention sociale qui variait dans le temps et dans l'espace, et qu'on ne pouvait imposer à sa conscience : les rues étaient remplies d'« exhibitions obscènes » à ses yeux, mais la police ne les considérait pas comme telles. On se borna à lui répliquer que l'expression de « bonnes mœurs » figurait dans l'article 287 du Code pénal. Personne ne posa, dans ce cas, la question des effets. Les effets nocifs de l'« obscénité » étaient supposés évidents (voir chapitre 8).

Le principe de la responsabilité implique, outre la classification des délits, la détermination des personnes responsables, la désignation des juridictions compétentes et les règles de la procédure. Mais si la nouvelle loi se conformait autant que faire se peut aux règles du droit commun pour ce qui est de la définition des délits, il fallut, pour définir les responsabilités et les juridictions, s'en écarter « dans l'intérêt de la presse elle-même, en faveur de la liberté de presse », expliqua le rapporteur de la loi[16].

En ce qui concerne la détermination des personnes responsables, la loi ne s'écartait du droit commun que pour les délits commis par voie de presse, et non par la parole. C'est un « droit spécial en faveur de la liberté » qui était édicté dans les articles 45, 46 et 47, lesquels désignent comme auteurs principaux du délit les gérants ou les éditeurs, à défaut de ceux-ci les auteurs, à défaut de ceux-ci les imprimeurs, à défaut de ceux-ci les vendeurs ou distributeurs, ce principe n'étant pas cumulatif comme l'eût voulu le droit commun. Les auteurs demeuraient responsables comme complices quand il y avait un gérant ou un éditeur en cause. L'étaient également tous ceux qui relevaient des cas prévus par les articles 59 et 60 du Code pénal. La fiction du gérant, « personnification du journal », était maintenue, pour ne pas imputer la responsabilité au propriétaire, ce qui eût signifié, aux yeux de la commission, la « mort de la presse », car aucun capitaliste n'eût été prêt à prendre ce risque. Seule la responsabilité civile des propriétaires était engagée, comme moyen d'exécution des condamnations, selon l'exemple de la loi anglaise et de la commission de 1876.

Afin de protéger la liberté de presse des possibles abus de la magistrature, la compétence fut attribuée au jury d'assises pour les délits relevant de la « chose publique[17] ». Seuls l'outrage aux mœurs par les dessins, du fait que ceux-ci s'imposent au regard des passants indépendamment de leur volonté, et la diffamation touchant des particuliers étaient déférés au tribunal de police correctionnelle. Les règles de la procédure furent également amendées dans un sens libéral, certaines dérogeant au droit commun, comme la forme et les

conditions des poursuites (saisie et arrestation préventive), ainsi que la prescription, réduite à trois mois.

La liberté d'expression se trouvait surtout garantie par l'allègement des peines concernant tous les types de crimes et de délits commis par voie de presse, y compris l'offense au président, qui était moins punie que l'offense à la personne du roi auparavant. La seule exception à cette règle concernait l'outrage aux bonnes mœurs, qui non seulement subsistait, après exclusion de la morale publique et religieuse, mais se voyait même aggravé par rapport à la loi de 1819 : si la peine d'emprisonnement minimale restait d'un mois, le maximum passait d'un an à deux ans ; l'amende, qui commençait toujours à 15 francs, était augmentée de 500 à 2 000 francs, soit une peine plus élevée que l'acte même d'attentat à la pudeur, limité, selon l'article 330 du Code pénal, à un an de prison et 200 francs d'amende. Qui plus est, l'article 15 du décret du 2 février 1852, qui prévoyait la déchéance perpétuelle des droits électoraux à titre de pénalité accessoire, n'était pas abrogé. Enfin, les délits d'outrage aux bonnes mœurs étaient les seuls non amnistiés par la nouvelle loi.

Cette aggravation de la peine pour l'outrage aux mœurs est la seule modification qui intervint par rapport au projet de loi en matière de sanctions. C'est sur la base de l'amendement Floquet, soutenu par l'extrême gauche, qu'elle fut faite. Présentant le projet initial, le rapporteur s'était flatté que le projet fût à cet égard « moins sévère que les législations les plus favorables à la liberté, moins sévère que la législation anglaise, moins sévère que la législation des États-Unis ». De fait, en Angleterre comme aux États-Unis, la peine pouvait aller jusqu'au travail forcé. Le rapporteur expliqua aussi que la nouvelle loi ne pouvait aller plus loin dans l'indulgence, sous peine d'être « dépassée par les journaux les moins sévères ». En effet, la presse républicaine de gauche se montrait non moins intransigeante que la presse de droite en matière de morale. La Chambre adopta le projet avec une large majorité de 444 voix, la plupart des députés de droite s'étant abstenus, et quatre députés d'extrême gauche qui défendaient la liberté absolue de façon intransigeante ayant voté contre.

Ce cadre législatif allait connaître, jusqu'à la Première Guerre mondiale, plusieurs révisions dans le sens d'un durcissement, en particulier à l'article concernant l'outrage aux bonnes mœurs, jugé insuffisant pour réprimer la vague de publications licencieuses que la nouvelle loi n'avait pas manqué d'entraîner, provoquant de véhémentes protestations à droite et de la part des nouveaux entrepreneurs de moralité publique.

La première intervint dès l'année suivante. Sous la pression des pasteurs Edmond Dehaut de Pressensé, futur sénateur au centre

gauche, et Tommy Fallot, initiateur du christianisme social, du pédagogue Jules Gaufrès, qui allait devenir l'année suivante secrétaire de la Ligue pour le relèvement de la moralité publique, avant d'être élu au conseil municipal de Paris en tant que républicain modéré, et du sénateur René Bérenger, le garde des Sceaux Gustave Humbert déposa dès le mois de mai 1882 un nouveau projet de loi ayant pour objet la répression des outrages aux mœurs. Le libéralisme de la loi de 1881, expliqua-t-il dans l'exposé des motifs, a involontairement « désarm[é] la morale publique » : l'interdiction de saisie des écrits incriminés (à moins qu'ils ne contiennent un dessin obscène) et de l'arrestation préventive des responsables présumés, associée à la lenteur de la procédure en cour d'assises, faisait qu'ils continuaient à se vendre librement dans l'attente du jugement. Les délits d'outrage aux bonnes mœurs bénéficiaient de ces exceptions au droit commun spécifiques à la législation sur la presse, compromettant « la dignité de nos mœurs nationales et l'honneur même du gouvernement républicain », s'indignait le garde des Sceaux. C'est pourquoi il suggéra de séparer l'outrage aux mœurs à l'aide de publications obscènes des autres délits de presse en l'assimilant à l'article 330 du Code pénal qui réprime l'attentat à la pudeur. La deuxième disposition proposée consistait à appliquer à l'outrage aux bonnes mœurs le droit commun du point de vue des formes et des conditions de la poursuite, ainsi que des règles de la complicité. Toutes les publications obscènes, et non plus seulement les images, seraient déférées au tribunal de police correctionnelle. Le garde des Sceaux demanda enfin à élever l'amende prévue pour ce type d'infraction, aggravation que justifiait, selon lui, la multiplication des délits contre les mœurs[18].

La commission chargée d'examiner le projet, d'accord sur le principe, rejeta cependant le transfert des publications « obscènes » à l'article 330 du Code pénal, au motif que cet article visait uniquement les outrages par action, à savoir un fait matériel. À la différence de la législation révolutionnaire qui les assimilait, le Code pénal de 1810 les avait déjà distingués en consacrant à l'outrage par le discours ou l'image un article séparé, l'article 287, abrogé par la loi du 17 mai 1819, qui avait maintenu cette distinction en intégrant les publications obscènes aux délits de presse. Il paraissait plus simple et moins coûteux à la commission d'associer les écrits aux dessins dans l'article 28 de la loi de 1881 consacré à l'outrage aux bonnes mœurs, en exceptant le livre dont le circuit de diffusion était plus restreint et qui continuerait donc à relever de la compétence du jury d'assises. Cette mesure donnerait satisfaction au ministre sur deux des points soulevés : la possibilité de saisie et la compétence des tribunaux de police correctionnelle, dont les dessins relevaient déjà.

La commission se félicitait du fait que la loi nouvelle définirait

clairement le délit d'outrage aux bonnes mœurs par « la vente, l'offre, l'exposition, l'affichage ou la distribution gratuite sur la voie publique ou dans les lieux publics d'écrits obscènes », le livre mis à part[19]. Cette définition avait, selon elle, le mérite de démarquer ce type de délit des « thèses de morale plus ou moins hardies » et des débats politiques, philosophiques et religieux visés par la notion de « morale publique et religieuse » dans la loi du 17 mai 1819. La liberté des opinions et des doctrines demeurait entière, seul le commerce d'écrits et de gravures obscènes serait puni. La peine d'emprisonnement restait la même, mais l'amende pouvait monter à 3 000 francs.

Ce premier durcissement s'accompagna d'une vague de censure et de répression qui toucha tous les supports, presse, livre, théâtre. Les raisons en étaient aussi bien politiques que morales. La frontière entre les deux était du reste mouvante, la morale pouvant servir de prétexte à des considérations politiques, la justification ultime étant dans tous les cas l'intérêt national. C'est au nom de la défense de cet intérêt que, bien que la loi ne protégeât pas le régime en tant que tel, ses adversaires de droite comme de gauche furent réprimés ou censurés. Sur sa gauche, il était menacé non seulement par les théories socialistes mais aussi, depuis la scission de 1881, par les anarchistes, qui avaient développé l'idée de « propagande par le fait », c'est-à-dire la diffusion des principes anarchistes par des actes révolutionnaires. Diamétralement opposée, en apparence, aux présupposés qui sous-tendent la législation sur la presse, puisque c'est à travers les actes que doivent se propager les idées, cette politique n'en conduisit pas moins au renforcement de l'arsenal répressif contre la presse pendant la vague terroriste déclenchée par Ravachol en 1892, avec le vote des trois lois dites « scélérates ».

Les deux premières, votées les 12 et 15 décembre 1893, au lendemain de l'attentat perpétré par Auguste Vaillant contre la Chambre des députés, punissent l'apologie du crime, réintroduisant ainsi la provocation non suivie d'effets qui avait finalement été écartée par la loi de 1881 (mis à part des cas précis), et permettent de poursuivre pour association de malfaiteurs toute personne ayant approuvé, sur le plan des idées, l'action des compagnons. La troisième, adoptée le 28 juillet 1894, après l'assassinat du président de la République Sadi Carnot par Santo Jeronimo Caserio en représailles contre son refus de gracier Vaillant, sanctionne explicitement « ceux qui, en dehors de tout concert et de toute entente préalable, font par un moyen quelconque acte de propagande anarchiste », entraînant l'interdiction de nombre de journaux comme *Le Père Peinard*[20].

En ce qui concerne les œuvres de fiction, la dimension politique de la répression s'observe cependant plus clairement au théâtre que

dans le domaine du livre et de l'imprimé, où la législation libérale de 1881 ne permet, au moins jusqu'aux « lois scélérates », de poursuivre que les publications comportant des offenses explicites au gouvernement, aux corps de l'État et à l'armée. Si certains romans comme *Sous-offs* de Lucien Descaves pouvaient entrer dans cette catégorie, c'est pour outrage aux bonnes mœurs que les œuvres littéraires imprimées furent le plus souvent incriminées, comme on le verra dans le cas des procès intentés aux naturalistes.

La scène était, en revanche, encore régie par le régime de la censure. Supprimé le 30 septembre 1870 par un décret du gouvernement de la Défense nationale, il avait été rétabli d'urgence durant l'état de siège, et fut maintenu en 1871. Dépendante du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la censure théâtrale resta en vigueur jusqu'en 1905, malgré les incessantes revendications de ses adversaires[21]. L'adaptation de *Germinal*, une des rares pièces, avec celle de *L'Assommoir*, à mettre en scène des ouvriers, en fit les frais : la censure exigea l'élimination des passages susceptibles d'inciter à la guerre civile et il fallut trois ans de tractations pour qu'elle soit enfin montée en 1888[22]. Les pièces à résonance socialiste, en particulier celles évoquant la Commune, comme *Le Pater* de François Coppée (1889[23]), furent en effet les premières visées, avant que les réactions antisémites et nationalistes qui envahirent la scène au moment de l'affaire Dreyfus ne concentrent l'attention du gouvernement.

Le combat contre la pornographie

Si l'outrage aux bonnes mœurs pouvait couvrir, comme par le passé, des enjeux politiques, le souci de respectabilité était désormais légitimé par l'intérêt national : « purifier notre littérature nationale de tout ce qui peut la déshonorer », c'est en ces termes que le parquet conçoit son rôle, comme le formule l'avocat général Bernard au procès de Paul Bonnetain[24]. La vague de procès qui s'abattit sur la littérature naturaliste dans les années 1880 s'inscrivait dans ce cadre. Soucieux de se stabiliser, le nouveau régime donnait ainsi satisfaction tant aux fractions conservatrices de la bourgeoisie qu'aux républicains puritains, tout en diffusant une image de respectabilité à l'extérieur de ses frontières. Autre avantage : il concurrençait l'Église sur son terrain traditionnel.

L'évolution de la législation sur l'offense aux mœurs sous la Troisième République doit être rapportée à trois facteurs : le rôle des ligues de moralité, l'internationalisation de la lutte contre la pornographie et la médicalisation de la morale.

La pression vint des entrepreneurs de moralité publique, dont la liste ne cessait de s'allonger avec la demande créée par le projet d'édification d'une morale républicaine. Deux ligues jouèrent un rôle important dans la répression contre la littérature taxée d'immoralisme, du fait de leur activisme auprès des pouvoirs publics et de leurs réseaux relationnels : la Ligue pour le relèvement de la moralité publique et la Société de protestation contre la licence des rues.

Issue de la section française de la Fédération abolitionniste mise sur pied par Josephine Butler en Grande-Bretagne, la première se transforma en 1883 en ligue et élargit son action suivant le modèle de l'Association suisse contre la littérature immorale créée la même année. Initiée par des protestants républicains, elle allait progressivement s'ouvrir aux autres religions, recrutant parmi les éducateurs (universitaires, proviseurs, directeurs d'école) et dans les professions libérales, notamment les médecins, ainsi qu'auprès des ecclésiastiques de toutes confessions, d'hommes politiques et de quelques représentants du monde de l'entreprise[25]. La seconde fut fondée en 1894 par le sénateur René Bérenger.

Ce dernier déposa la même année un projet de loi « sur la prostitution et les outrages aux bonnes mœurs », qui étaient associés dans un même souci de protection de la « décence publique ». Si les deux termes furent finalement dissociés, le projet est représentatif du souci de respectabilité qui fonde la construction d'une morale nationale en instaurant un nouveau partage entre espaces public et privé, reléguant la religion aussi bien que la sexualité à ce dernier. La loi devait protéger l'espace public de la souillure et de la profanation. Le projet du sénateur Bérenger traçait une ligne claire entre la vie privée, au sein de laquelle aucune contrainte ne pouvait s'exercer, et la rue, les lieux publics, où nul n'avait le droit « d'infliger aux autres des spectacles propres à les blesser, à les inquiéter, à plus forte raison à les corrompre[26] ». De même que la rue doit être nettoyée de la prostitution, confinée à des maisons closes[27], la conscience collective doit refouler les déviances et les tares dans les recoins les plus cachés, prisons, institutions spécialisées, tribunaux à huis clos, pour ne pas contaminer la partie « saine » de la population, et en confier la gestion à des spécialistes (de plus en plus) qualifiés. Ce partage était fondé dans le Code pénal de 1810 qui, en condamnant l'outrage public à la pudeur par l'article 330, avait instauré un espace privé de liberté sexuelle. Comme l'a montré Marcela Iacub, son application n'avait cessé toutefois de s'étendre à des lieux privés, qui devenaient publics du seul fait qu'ils pouvaient être vus de l'extérieur ou accessibles à un tiers[28]. À tel point que le dramaturge naturaliste Georges Courteline dédia à cet article une célèbre pièce qui fut jouée au Théâtre Antoine en 1900. À travers les mésaventures du sieur La Brigue, poursuivi pour

avoir, chez lui, exhibé son arrière-train à la foule des visiteurs qui se rendaient à l'Exposition universelle par un trottoir roulant reliant le Champ-de-Mars aux Invalides, la comédie tournait en dérision la confusion entre espace public et espace privé, et entre l'acte de montrer et celui de regarder.

En effet, par leurs devantures, les librairies font, elles aussi, partie de l'espace public[29]. Et le livre lui appartient par définition dès lors qu'il est publié. Certes, pour les partisans de la liberté d'expression, seul le fait attentatoire à la liberté d'autrui relève de la compétence des gens de justice ou les images et écrits imposés à la vue des passants : le livre fermé, acheté par celui qui l'a choisi, ne doit pas être passible de poursuites[30]. Mais si la lecture est une activité qui s'inscrit dans la sphère privée, elle n'en joue pas moins un rôle central dans la formation de la conscience collective, en ce qu'elle crée une ou plutôt des « communautés d'imagination » (*« imagined communities »*, selon l'expression de Benedict Anderson[31]), qui vont s'élargissant – et qu'elle a, pense-t-on, une influence sur les mœurs qui en fait un enjeu vital pour la vie et l'avenir de la nation. D'autant qu'elle devient accessible à tous par la loi de 1881 qui rend obligatoire la scolarité primaire. C'est pourquoi la répression contre l'outrage aux mœurs fut, on l'a vu, durcie par la loi sur la presse promulguée la même année, puis par la loi de 1882, et par la vague de poursuites pour offense aux mœurs.

Une version amendée de la partie du projet sur l'outrage aux bonnes mœurs aboutit à la loi du 16 mars 1898 qui relevait les pénalités du minimum de 15 à 100 francs, et du maximum de 3 000 à 5 000 francs, au motif que l'industrie pornographique était principalement une industrie de lucre, et que c'est donc par là qu'il fallait la frapper. En revanche, la déchéance des droits électoraux ne pourrait désormais être prononcée que si la peine était supérieure à six jours de prison. Bérenger souhaitait en outre supprimer l'exception dont bénéficiait le livre par la loi de 1882, arguant qu'elle en avait fait le repaire de la littérature licencieuse[32], mais cette proposition fut rejetée. En revanche, le gouvernement et les Chambres acceptèrent de porter la prescription pour le livre à un an au lieu de trois mois. Autres innovations, la peine était aggravée si le délit avait été commis envers un mineur et la nouvelle pratique de distribution gratuite de matériel licencieux à domicile était interdite. Cette disposition était principalement destinée à combattre le malthusianisme.

Le déplacement de la limite entre privé et public est également observable dans l'évolution de la législation sur l'offense aux mœurs. La protection de la « décence publique » fut d'abord étendue à des espaces privés par une jurisprudence qui condamnait la vente d'articles « obscènes » dans un lieu privé. Sur une suggestion du

sénateur Bérenger, la nouvelle pratique de distribution gratuite d'écrits licencieux à domicile vint s'ajouter en 1898 aux délits d'offense aux mœurs, brouillant à nouveau les frontières. En matière de vente, la même loi clarifia cependant la distinction entre espaces privés et publics, en précisant que la vente d'articles délictueux dans les lieux privés n'était passible de poursuites que si le client était mineur. Distinction que devait abroger la loi du 7 avril 1908, qui pénalisait « la vente, la mise en vente ou l'offre, même non publiques » de tout article autre que le livre offensant les mœurs. À défaut, une fois de plus, d'obtenir la suppression de l'exception faite pour le livre, le sénateur Bérenger avait convaincu la commission qui élabora le projet de loi déposé en 1904 d'inclure, parmi les articles soumis aux mesures spéciales qui réprimaient l'outrage aux mœurs, les couvertures de livres dont les titres et dessins seraient jugés obscènes ou contraires aux bonnes mœurs, mais cette disposition ne fut pas adoptée[33].

La nouvelle loi ne suffit pas plus à résorber la « marée pornographique ». Selon le calcul d'Annie Stora-Lamarre[34], entre les périodes 1840-1853 et 1890-1912, le nombre d'ouvrages licencieux a été multiplié par 13, chiffre largement supérieur à la croissance de la production nationale, qui est de 3,5. Ceci tient sans doute en partie à la raison avancée par Bérenger, à savoir que le livre était moins pénalisé que les autres supports. Pour ces derniers, il apparut cependant que les pénalités, trop sévères, dissuadaient les magistrats d'engager des poursuites, en particulier la déchéance perpétuelle des droits électoraux.

À la suite de protestations émanant de groupes de l'enseignement, de groupes religieux, de groupes de publicité, de groupes de défense et de prévoyance sociales, de groupes politiques et de diverses sociétés, signées par 210 700 pétitionnaires, et d'un rapport réalisé par l'économiste Charles Gide pour la commission de la dépopulation, qui fit valoir les effets nocifs du commerce de la pornographie sur le taux de natalité, un nouveau projet de loi fut déposé en 1904, qui aboutit à la loi du 7 avril 1908, par laquelle la première infraction était réduite à une simple contravention, tandis que la privation de droits électoraux était limitée à cinq ans et aux cas où la peine était supérieure à six jours de prison. En revanche, le délai de prescription était étendu à un an pour tous les supports, et la saisie préventive facilitée.

Le projet initial comprenait d'autres dispositions qui furent abandonnées lors du débat à la Chambre des députés. Il prévoyait notamment de rendre possibles des poursuites contre les « fabricants » d'objets obscènes ou contraires aux bonnes mœurs sans condition de

mise en vente ou de publicité. Or, comme on l'a vu, la publicité avait toujours été considérée comme une condition *sine qua non* de la définition de l'offense aux mœurs, et plus généralement des délits de presse, c'est elle qui fonde la responsabilité objective. Le député de l'Aube, Paul Meunier, avocat et publiciste de tendance radical-socialiste, s'insurgea contre ce qui lui apparaissait comme « la plus grave atteinte qui [eût] jamais été portée à la liberté de la presse française, à la liberté de la littérature et de l'art, qui sont la gloire de ce pays ». À ceci, le garde des Sceaux Aristide Briand opposa que « l'écrivain qui écrit un article, l'artiste qui crée un objet d'art a l'intention de le livrer à la publicité », mais Jean Jaurès lui rétorqua qu'il s'agirait alors d'un « délit d'intention[35] ». Fut également abandonnée une disposition qui rendait complices éditeurs et imprimeurs.

Malgré des positions antithétiques sur la question de la prostitution (alors que la première était abolitionniste, la seconde ne pourchassait que la prostitution de rue), les deux ligues unirent leurs efforts dans le combat contre la pornographie lors d'un congrès organisé par Émile Pourésy à Bordeaux en 1905, sous la présidence de Ferdinand Buisson et de l'abbé Lemire. Il donna naissance à une Fédération française des sociétés contre l'immoralité publique, à la tête de laquelle fut placé René Bérenger, remplacé en 1910 par Charles Gide[36].

Face à la Société de protestation contre la licence des rues du sénateur Bérenger, les défenseurs des droits de la création formèrent de leur côté une Ligue pour la liberté de l'art, qui publia en 1907 à Paris une plaquette intitulée *L'Outrage aux bonnes mœurs devant la loi*, à l'occasion du débat sur le nouveau projet de loi à la Chambre des députés. S'ils admettaient qu'on ne peut pas tout publier, ces derniers reprochaient à la législation existante son imprécision dans la définition du délit, qui conduisait en pratique à confondre l'art et la pornographie, et son arbitraire, les pénalités variant selon les supports. Les poursuites intentées à des dessinateurs et à des écrivains reconnus comme Jean Richepin, Paul Adam, René Maizeroy, Catulle Mendès, Raoul Ponchon, Lucien Descaves, témoignaient de cette confusion qui allait « à l'encontre du "respect dû à [leurs] libertés essentielles" » et atteignait à leur « dignité » (notamment en les frappant de peines afflictives et infamantes ; p. 9 et 36). Elle constituait à leurs yeux un « scandale public » (p. 9). Les ligueurs rappelaient que la morale était chose relative : un jeune poète ne pouvait en avoir la même conception qu'un magistrat âgé ou que les vieilles dames, congréganistes sécularisés et ministres de la religion réformée qui composaient les ligues de moralité sous la houlette de l'ancien procureur impérial et « sénateur inamovible » Bérenger

(p. 29). « Un jeune poète est cependant aussi utile à la République qu'un vieux magistrat », proclamaient les ligueurs, rappelant que les écrivains et artistes étaient « l'honneur et la gloire de la patrie », son « patrimoine » (p. 36). Et de brandir le verdict de la postérité par lequel les magistrats qui avaient donné « des leçons de bon goût à un Gustave Flaubert » ou fait « asseoir Jean Richepin sur les bancs de la Correctionnelle avant de lui donner un siège à l'Académie » étaient à jamais frappés de ridicule (p. 6 et 17).

Les porte-parole des écrivains et des artistes étaient de manière générale tiraillés entre la protection de leur liberté et le souci de se démarquer de ce qu'on désignait sous le nom de « pornographie ». Lors du congrès contre la pornographie organisé à Paris du 20 au 24 mai 1908 sous la présidence du sénateur Bérenger, le président de la Société des gens de lettres (SGDL), Georges Lecomte, prononça une allocution qui exprimait la « protestation officielle des écrivains français contre les industriels en malpropreté littéraire » :

> Nous avons pensé que le dédain silencieux finirait par être une trahison envers l'héritage de gloire littéraire que nous avons recueilli de nos grands aînés, envers tous les artistes qui, à l'heure actuelle, continuent leur œuvre de beauté et de raison, et aussi envers les écrivains de l'avenir pour lesquels nous avons le devoir de maintenir intact le prestige de la langue et de la pensée française.

Mais, soulignait-il, en condamnant ce qu'il appelait les « livres infâmes », il ne fallait pas atteindre les « légitimes libertés de l'art », que la SGDL se faisait fort, au contraire, de protéger. Citant les poursuites intentées à Flaubert pour *Madame Bovary* et aux Goncourt contre *Germinie Lacerteux* comme des exemples d'abus contre ces libertés, Lecomte tenait à préciser qu'« une œuvre comme celle d'Émile Zola, si magnifiquement grondante des forces de la nature et de la vie, parai[ssait] à la plupart [des membres de la SGDL] une œuvre très puissante et dans son ensemble très saine[37] ». La nécessité de dédouaner Zola, qui n'avait fait l'objet d'aucune poursuite, est révélatrice de la réputation de scandale qui s'attachait encore à cette date à l'auteur de *L'Assommoir* et de *Nana*, ainsi qu'à ses disciples naturalistes ou néoréalistes.

La pression exercée par les ligues de moralité était d'autant plus forte que la mobilisation en France s'inscrivait dans le cadre d'un mouvement européen engagé par le Bureau international de la littérature immorale, fondé en 1893 par Eugène de Budé, l'un des animateurs de l'Association suisse contre la littérature immorale, pour coordonner l'action de différentes sociétés et ligues nationales[38]. Après le congrès inaugural de Berne, des congrès internationaux se tinrent à Bordeaux, Milan et, en 1908 puis à nouveau en 1910, à Paris. Lors du congrès de 1908, une Union internationale des sociétés antipornographiques fut créée, avec Bérenger pour président et

Pourésy pour secrétaire général. Celui de 1910 réunit des délégués officiels de tous les gouvernements afin de promouvoir une harmonisation de la législation au niveau international. Ce travail sera repris après la guerre à l'initiative du gouvernement français dans le cadre de la Société des nations, pour aboutir à une convention internationale signée à Genève en 1923.

L'application de l'accord international sur la lutte contre les publications obscènes adopté à l'occasion du congrès de 1910, qui anticipe et annonce cette convention, se traduisit en France par une campagne de répression contre la « marée pornographique », accusée de féminiser la nation. Le nombre de procès littéraires (livres uniquement) pour outrage aux bonnes mœurs passa brusquement de 14 entre 1881 et 1910 à 175 dans les trois années qui précédèrent la guerre et le rétablissement de la censure[39].

La campagne, associée à la lutte contre le malthusianisme, visait non seulement à réarmer le moral d'un peuple qui pouvait à tout moment être livré en pâture aux canons, mais aussi à relever l'image de la France dans une conjoncture internationale tendue, où chacun se renvoyait la balle de la responsabilité. Plus que toute autre, la culture française, associée depuis le XVIIIe siècle au libertinage, souffrait d'une réputation scabreuse. L'homme de lettres belge Victor Delecourt écrivait en 1846 :

> Qui niera le mal que les romans parisiens ont apporté à nos vieilles mœurs ? Voyait-on autrefois comme aujourd'hui tant d'adultères scandaleux, tant de femmes éhontées, tant d'hommes avides et ambitieux ? Qu'arrivera-t-il par la suite si l'on continue à prendre pour précepteur les mœurs des Luchet, des Soulié, des Paul de Knock [*sic*] et autres de cette espèce ? Que Dieu nous préserve d'un tel progrès[40] !

C'est notamment pour lutter contre l'influence prétendument malsaine de la littérature française, d'autant plus dangereuse aux yeux des philanthropes suisses qu'elle occupait une position centrale dans la « République mondiale des lettres[41] » et qu'elle était de mieux en mieux desservie dans les gares par la librairie Hachette, que fut fondée en 1876 à Genève la Société de vigilance contre la littérature licencieuse. En Angleterre, à l'instigation de la National Vigilance Association, l'éditeur Henry Vizetelly fut poursuivi à deux reprises, en 1888 et 1889, pour n'avoir pas suffisamment expurgé les traductions anglaises des romans de Zola et de Maupassant. Un an après, Oscar Wilde était dénoncé comme l'importateur de la littérature des décadents français[42], ce qui équivalait à un acte de trahison étant donné le conflit pluriséculaire entre les deux nations. Cette accusation, lancée à la sortie du *Portrait de Dorian Gray* dans *The Daily Chronicle* du 30 juin 1890, qui y voyait un livre « empoisonné », fut reprise en 1895 par le *Daily Telegraph* à la veille du procès de l'écrivain pour acte d'outrage à la pudeur (« *gross indecency* ») avec une personne du sexe

masculin, en vertu de l'article 11 de l'amendement de 1885 à la loi criminelle (Criminal Law Amendment Act) pénalisant les relations homosexuelles, y compris en privé. Le déclin, outre-Manche, de la natalité, de la croyance religieuse, du respect et de l'obéissance illustrait l'avenir qui guettait le royaume si on laissait se perpétuer l'influence de l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* sur la jeunesse, selon ses détracteurs[43].

Cette prophétie de malheur entrait en résonance avec le combat actif des associations et ligues de moralité, notamment la National Vigilance Association, pour promouvoir la moralité publique, combat dans le cadre duquel elles dénonçaient pêle-mêle la peinture de nus, l'homosexualité, la masturbation, l'adultère et la traite des Blanches. Lors du congrès de 1910, les rapporteurs de la Suisse et de la Belgique – où la Ligue belge contre la licence des étalages et de l'immoralité [*sic*] avait fait saisir deux ans auparavant nombre de titres français dont *Aphrodite* de Pierre Louÿs et *Claudine à l'école* de Willy – firent également grief à la France de les submerger d'une « avalanche de journaux orduriers[44] ». Mais elle fut également applaudie pour avoir donné l'exemple du combat contre la pornographie.

Côté français, on imputait la production et la consommation des livres dits pornographiques aux étrangers : répudiant « toute solidarité avec cette abjecte camelote qui n'a rien de commun avec la littérature de chez nous », le président de la SGDL, Georges Lecomte, trouvait ainsi révoltant qu'« on nous juge sur des bouquins abjects que nous ignorons, qui ne sont pas faits pour nous, et qui, bien souvent, n'ayant d'apparence française que leur basse parodie de notre langue, ne sont écrits, ni imprimés en France[45] ». L'Allemagne et les pays du Nord étaient pointés du doigt. L'écrivain catholique Georges Fonsegrive déplorait que des industries étrangères localisées en Belgique, en Hollande et surtout en Allemagne fabriquent des « livres infâmes » écrits « dans notre idiome national », ou « mettent à d'ignobles images des titres français, pour leur donner comme une sorte de cachet parisien » :

> Et ces denrées fabriquées par de vertueux étrangers ne s'écoulent pas en France, elles s'écoulent à l'étranger, mais contribuent encore à augmenter notre renom d'immoralité et portent ainsi le plus grand tort à la véritable littérature nationale, au véritable art français. Nous apparaissons comme les grands fournisseurs de la pornographie mondiale et « livre français », – « gravure française » – ont fini par devenir synonymes de mauvais livre, de gravure indécente et corruptrice[46].

Mais, selon Émile Pourésy, il ne fallait pas se voiler la face. Autodidacte, cet ancien militaire qui s'était voué à une œuvre de relèvement et de préservation morale de la jeunesse, se voulait lucide sur l'enracinement d'un mal qu'il fallait extirper de la nation sous peine de déclin. Et d'invoquer son patriotisme, son « cœur de français

et de père, oppressé à se briser » face à cette « infamie nationale » :

> Un pays ne peut pas vivre ainsi sous une continuelle oppression du vice ; il finirait par en mourir. Et si nous tenons à la France, si nous voulons le progrès de notre race et de notre esprit, il nous faut épurer nos mœurs et réviser nos notions de moralité, mettre en évidence les puissances de dissolution qui travaillent à l'abaissement de notre dignité et diminuent la valeur éducative de nos vertus françaises[47].

Les nouveaux bâtisseurs de la morale nationale laïque damaient le pion au clergé catholique. Dépossédé de son monopole sur l'éducation et le contrôle des consciences, le discours épiscopal sur les mauvaises lectures, qui connut un pic entre 1881 et 1887 (elles sont abordées dans quinze lettres pastorales), se recentra autour de la lutte contre la littérature anticléricale ayant fleuri au lendemain de la suppression de la morale publique et religieuse des domaines protégés par l'État[48]. Loin de se restreindre à la « pornographie », la catégorie des « mauvais livres » englobait, dans le discours catholique, tous les « livres déshonnêtes », considérés comme des « assassins des âmes », ainsi que le formula en 1889 un auteur de la revue *L'Éducation catholique* : s'inquiétant de ce qu'« un seul livre peut tuer une multitude d'âmes », il imaginait de « jeter au feu » ces ouvrages qui s'adressaient « aux plus bas instincts de notre nature déchue[49] ». Au lendemain de la séparation des Églises et de l'État, tandis que l'abbé Bethléem constituait son catalogue des « romans à proscrire », paru en 1905, des intellectuels catholiques laïques comme le sociologue leplaysien Paul Bureau, auteur d'un ouvrage sur *La Crise morale des temps nouveaux*, paru en 1907[50], allaient relayer le combat contre la « propagande des doctrines immorales » dans les romans, au théâtre et dans les publications périodiques. Il rédigera le rapport sur la propagande néomalthusienne pour le deuxième congrès de la Fédération française des sociétés contre l'immoralité publique qui se tiendra à Paris en 1912. Cependant, le discours religieux devait désormais aussi compter, en cette matière, avec l'autorité médicale.

La médicalisation de la morale

Le discours contre la pornographie intervenait dans un contexte de médicalisation de la sexualité, devenue une question d'hygiène nationale. Il s'articulait à la lutte contre le malthusianisme, l'alcoolisme, la syphilis, la prostitution de rue, les « déviances » sexuelles, le suicide, constitués à la fois comme symptômes et comme causes d'une pathologie du « corps social », qui se manifestait dans la baisse des taux de natalité – beaucoup plus faibles en France qu'en Allemagne ou en Grande-Bretagne – et menaçait l'avenir de la nation.

Comme l'a montré l'historien américain Robert Nye[51], les théories de la « dégénérescence » conféraient un fondement pseudo-scientifique à la morale conservatrice tout en proposant un heureux compromis entre le déterminisme biologique des thèses héréditaires et la morale traditionnelle fondée sur le libre arbitre. Qui plus est, elles permettaient de passer insensiblement des pathologies individuelles à celles de la nation conçue comme un organisme. Enfin, elles justifiaient un contrôle accru de la vie privée et de la sexualité au nom de l'hygiène publique et de l'intérêt de la patrie – un contrôle qui visait tout particulièrement les classes populaires.

Médecins, psychiatres, pédagogues et démagogues se substituent dès lors au clergé pour définir la vertu et le vice, reformulés, en ce qui concerne les comportements sexuels, selon le schème normal *vs* pathologique. Le sexe devient une « affaire d'État », comme dit Foucault[52]. Les comportements sexuels considérés comme déviants, masturbation, inversion, homosexualité, sodomie, sont traités comme des pathologies. Avec le développement de la psychiatrie, ils sont de plus en plus assimilés à la folie et à des tares héréditaires, ce qui les soumet à la compétence des médecins, au détriment du clergé et des sciences morales notamment. Ils confinent aussi au crime selon le sociologue Gabriel Tarde, qui explique dans *L'Année criminelle* de 1889 que les crimes de l'année ont eu pour cause le « sens génésique dépravé[53] ». Si cet argument permet de plaider les circonstances atténuantes, voire l'irresponsabilité pénale de ceux qui se livrent à des actes proscrits par la loi, il les désigne en même temps comme une menace pour la salubrité de la nation. À la fin du XIXe siècle, le contrôle médical et judiciaire des « perversions » s'opère au nom de la protection de la société et de la race.

Dans son *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, paru en 1857, le Dr Bénédict-Augustin Morel avait énuméré nombre de causes et de symptômes de ce processus. À partir de la fin des années 1870, les psychiatres commencèrent à expliquer les déviances sexuelles par la dégénérescence. L'auteur de *Psychopatia sexualis* (1882), Richard von Krafft-Ebing, avait identifié dès 1877 dans l'inversion « un stigmate de dégénérescence fonctionnelle » et « un phénomène partiel d'un état névro-pathologique ayant pour cause, dans la plupart des cas, l'hérédité[54] ». Jean-Martin Charcot et Valentin Magnan voyaient de leur côté dans les déviations sexuelles les symptômes d'un fond morbide de « dégénérescence intellectuelle[55] ». Promoteur de ce qu'il nomme l'« hygiène de la génération », le Dr Pierre Garnier, qui se spécialise dans les perversions de l'« instinct génésique », publie une série d'ouvrages sur *L'Épuisement nerveux génital*, l'*Onanisme seul ou à deux sous toutes ses formes et leurs conséquences*, *L'Impuissance physique*

et morale, *La Stérilité humaine et l'hermaphrodisme*, *Les Anomalies sexuelles apparentes et cachées*. Pour les cas extrêmes d'onanisme féminin, il n'hésite pas à préconiser la clitoridectomie, qu'il appelle « excision du corps du délit », selon une méthode en vogue à Londres et aux États-Unis[56].

Loin de se limiter au niveau individuel, le mal pouvait, du fait de son caractère héréditaire présumé, affecter des « races » entières. En témoignent les représentations des « Orientaux » comme indolents et efféminés faute d'avoir maîtrisé l'instinct sexuel[57]. Il touchait aussi certaines catégories sociales. L'esthétisme et le dandysme furent présentés comme des signes d'efféminement, conçu comme un symptôme de dégénérescence. Dans un livre paru en Allemagne en 1892 et traduit en français sous le titre *Dégénérescence* en 1894, Max Nordau diagnostiqua le risque que représentaient pour la société des artistes comme Oscar Wilde, parasites sociaux dépourvus de tout sens de la productivité, ne rêvant que de satisfaire leurs plus bas instincts, et relevant de ce fait de la pathologie. À la différence de l'Angleterre où les pénalités contre l'homosexualité avaient été durcies par l'amendement de 1885, les rapports entre personnes du même sexe ne constituaient pas un délit en France. Certains y voyaient la preuve que les comportements déviants étaient marginaux et étrangers à une nation saine comme celle-ci. En réalité, cette tolérance avait pour contrepartie leur extrême pathologisation. La réception du procès de Wilde en France fut l'occasion d'expliciter la conception normative de la masculinité comme hétérosexuelle et procréatrice[58]. S'appuyant sur les comptes rendus du procès et les analyses publiées dans la presse, Georges Saint-Paul*alias* Dr Laupts consacra à Wilde un chapitre de son ouvrage *Perversion et perversité sexuelle : une enquête sur l'inversion*, publié en 1896. Toute déviance eu égard à cette norme travestie en normalité constituait une menace pour la nation, faisant surgir le spectre du déclin de la natalité qui alimentait la prolifération des prophéties de la décadence.

Le triomphe du schème normal / pathologique, qui s'étend à l'époque à tous les domaines de la vie sociale et nationale, tient en grande partie à l'autorité sociale conquise par les médecins. C'est à travers la notion d'hygiène publique, développée dès la fin du XVIIIe siècle, que ceux-ci sont parvenus à imposer leur paradigme à l'expertise sur les questions sociales. Leur autorité se trouva accrue sous la Troisième République à la faveur de la laïcisation de la morale et de la privatisation de la religion[59]. Les médecins étaient promus experts des maux sociaux. Ils s'investirent fortement dans la vie publique, s'engageant dans les ligues comme l'Alliance nationale pour l'accroissement de la population française, fondée en 1896 par le démographe Jacques Bertillon ou la Société française de prophylaxie

sanitaire et morale créée en 1901 par Alfred Fournier, prenant part aux croisades puritaines, multipliant les écrits sur les pathologies sociales. Leur présence accrue dans les instances législatives à partir des années 1880 leur permettait en outre de peser directement dans les débats parlementaires[60]. Enfin, ils constituaient 15 % à 16 % des auteurs ayant publié un livre ou plus selon le calcul de Marc Angenot pour l'année 1889, ce qui les plaçait en deuxième position derrière les hommes de lettres et publicistes (environ un quart), et devant les gens de droit – magistrats, avocats, notaires, avoués (9 % au total[61]). La vulgarisation médicale était très lucrative, et en faisait des concurrents directs des littérateurs, à l'instar des avocats un siècle auparavant. Face à ces nouveaux entrepreneurs de morale, qui se réclamaient de l'expertise scientifique, les écrivains se virent contraints de redéfinir leur place dans la société et le territoire de leur responsabilité sociale.

Situation de la littérature sous la Troisième République

La substitution du culte de la nation à celui de la religion entraîne la nationalisation de la production culturelle. En concurrence avec la religion pour l'exercice du pouvoir spirituel depuis le XVIIIe siècle, la littérature, tenue en suspicion par les régimes politiques antérieurs, se voit assigner un rôle officiel d'incarnation et d'illustration de l'esprit national. Ce rôle, elle doit le jouer aussi bien à l'intérieur de ses frontières métropolitaines et coloniales, par l'unification linguistique et la formation de la conscience collective, qu'au niveau international, où elle est un atout dans la lutte de concurrence avec des nations qui ont largement construit leur identité contre l'hégémonie culturelle française du XVIIIe siècle, atout qui doit en sus pallier les défaites militaires, à commencer par celle de 1870[62]. Ses plus dignes représentants accèdent à la reconnaissance officielle, décorations, aides publiques, voire à la sanctification et à la canonisation par le système scolaire, rétributions qui sanctionnent la responsabilité-mérite. Victor Hugo, érigé au rang de poète national avec son inscription au programme scolaire et avec l'honneur des funérailles nationales, en est l'emblème.

Dans l'enseignement primaire, que la loi de 1881 a rendu obligatoire, la littérature a pour mission d'inculquer le sentiment national, l'amour de la patrie. Deux poèmes de Victor Hugo sont au programme : « L'enfant patriote », qui réclamait de la poudre et des balles, et l'« Hymne » des *Chants du crépuscule*, composé pour la cérémonie commémorative des morts des Trois Glorieuses en 1831 : « Ceux qui sont pieusement morts pour la patrie ». Les œuvres littéraires doivent également fournir une représentation du monde qui

dicte à chacun sa place dans une société démocratique structurée par une double hiérarchie, économique et culturelle[63]. Cette tâche incombe à la tradition réaliste. Dans l'enseignement secondaire classique, réservé aux enfants des classes dominantes (il est payant jusque dans les années 1930), la littérature doit former le jugement, les idées et les valeurs des futures élites de la nation, tout en fondant leur sentiment de supériorité[64]. Outre les humanités classiques, la littérature du XVIIe siècle et le roman psychologique contemporain forment le socle de la culture générale[65].

Jusque-là, les honneurs funéraires officiels étaient principalement réservés aux hommes politiques et aux militaires, c'est-à-dire aux plus nobles représentants du pouvoir temporel, selon une conception encore très aristocratique de l'honneur. Si Béranger en a bénéficié sous le Second Empire, ce fut surtout pour empêcher que les républicains ne se l'approprient. Redéfinissant l'honneur par rapport au service de la nation[66], la Troisième République va ménager une place de choix aux savants, écrivains et musiciens qui ont illustré sa gloire : ils constituent environ un quart des quatre-vingts personnes ayant joui des hommages publics (funérailles nationales, funérailles aux frais de l'État, transfert au Panthéon ou aux Invalides). Après Claude Bernard enterré aux frais de l'État en 1878, Victor Hugo fut le premier à bénéficier de funérailles nationales en 1885.

La prise en charge de l'hommage mortuaire constitue l'apogée de la reconnaissance officielle. La mort est un moment-clé dans le processus d'appropriation des individus par la collectivité : d'un côté, elle met un terme à leurs actions, dont on peut dresser un bilan sans risque de dénégation ou de désaveu (sous réserve d'actes méconnus ou d'écrits inédits) ; de l'autre, elle marque une étape cruciale dans la construction de la mémoire collective par la double sélection qu'elle opère, entre les individus et parmi les actions de ceux qu'elle incorpore au patrimoine collectif. Sous ce rapport, elle peut constituer un enjeu de lutte entre fractions concurrentes dans un même espace, national ou intellectuel, comme en témoigne le cas de Béranger, récupéré par le Second Empire pour damer le pion aux libéraux.

Victor Hugo jouissait d'un prestige inégalé[67]. Les acclamations de la foule nombreuse qui l'avait accueilli à son retour d'exil en 1870 avaient donné la mesure de sa popularité. La République avait déjà entrepris de la récupérer à son compte en célébrant son quatre-vingtième anniversaire en février 1881, avec un an d'avance. Ses obsèques civiles donnèrent lieu à une manifestation populaire sans précédent. Après trente-quatre ans de fermeture, les portes du Panthéon furent rouvertes en son honneur, au grand dam des défenseurs de l'Église qui hurlèrent au sacrilège. Ce fut une véritable sanctification de l'écrivain, métamorphosé en figure christique en

laquelle se réalise l'union de la nation, au-dessus des divisions de classes et des divergences politiques. L'Arc de triomphe avait été transformé en chapelle ardente où le corps fut exposé jour et nuit avant d'être escorté par un cortège dense dans les rues de Paris : « la France tout entière, […] la patrie personnifiée par cette procession laïque suivait à travers Paris la dépouille mortelle de l'immortel auteur des *Châtiments* et de *La Légende des siècles* », comme l'écrivit un des commentateurs[68]. Le travail de réappropriation nationale d'un écrivain de renommée mondiale et de portée universelle est lisible dans les éloges funèbres. Le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, René Goblet, expliqua ainsi :

> Le monde entier honore Victor Hugo, mais c'est à la France qu'il appartient. Quel que soit le caractère universel de son génie, il est nôtre d'abord. Il vient de nous, de nos traditions, de notre race […] la France justement orgueilleuse le revendique ; elle se glorifie en lui et s'illustre elle-même en lui faisant aujourd'hui ces funérailles nationales[69].

Constitué en emblème de la nation, Hugo incarnait la gloire française, il lavait la France de l'humiliation de la défaite militaire de 1870. « Ce qui assure encore à notre pays la suprématie dans le monde, c'est la littérature et l'art, c'est le roman, c'est l'histoire », déclara le président de la SGDL Jules Claretie[70]. Conspué par la presse catholique et par une fraction de l'extrême gauche, l'événement n'en fut pas moins fondateur tant de la mythologie républicaine que du culte droitier de la terre et des morts, selon la représentation qu'en donna Maurice Barrès dans *Les Déracinés*.

Véritable processus de canonisation, cette double inscription dans le patrimoine culturel national – de l'œuvre au programme scolaire et de son auteur au Panthéon – constitue désormais la voie royale vers l'immortalité. Les conditions d'accès à cette responsabilité-mérite sont cependant incertaines, sinon indéterminées. En effet, malgré l'amorce d'un processus de professionnalisation du métier d'écrivain, les mécanismes de la reconnaissance demeurent un enjeu de lutte, empêchant l'unification d'un corps professionnel sur le modèle des autres activités intellectuelles qui s'organisent à cette époque.

Les exemples plus ou moins illustres de Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue et Victor Hugo avaient démontré la possibilité de faire de la littérature un métier. Cette option était cependant encore très dépendante de la presse, même si les progrès techniques avaient permis d'augmenter les tirages de livres de 1 200-1 500 exemplaires sous la monarchie de Juillet à 2 700-3 000 sous le Second Empire. Or la publication en feuilleton souffrait du discrédit de son assimilation à la littérature populaire. L'élargissement du lectorat sous la Troisième République, à la faveur des progrès de l'alphabétisation et de la croissance des effectifs de l'enseignement secondaire et supérieur dans

la période précédente, associé à la libéralisation de l'imprimé, ouvre de nouveaux horizons, que matérialisent quelques grands succès, notamment *L'Assommoir*, qui dépasse les 100 000 exemplaires en 1882, cinq ans après sa publication. En 1905, les romans de Zola atteindront 2 682 000 exemplaires. Les ventes de quelques autres écrivains, Georges Ohnet, Guy de Maupassant, Paul Bourget, Marcel Prévost, se situent à cette date aussi autour du million, celles d'une douzaine d'autres se comptent par centaines de milliers, et se traduisent en gains supérieurs à 50 000 francs par an pour une quinzaine de romanciers, soit quatre fois plus que le salaire d'un professeur d'université[71]. Le théâtre, qui se diversifie, offre également des perspectives de professionnalisation.

Ne requérant pas de droits d'entrée formels sous forme de capital économique ou de compétence certifiée, les lettres attirent de plus en plus de jeunes gens issus de la petite et moyenne bourgeoisie, auxquels elles permettent, à défaut d'accéder aux professions organisées, de reconvertir le capital culturel accumulé au cours d'une trajectoire scolaire souvent inaboutie en raison de difficultés matérielles ou d'un échec, et de réaliser ainsi leur ambition d'ascension sociale. Mais la concurrence se révèle âpre. En effet, si la production annuelle double par rapport à la période précédente, cette croissance engendre vite, comme l'a montré Christophe Charle[72], une crise de surproduction, suivie d'une récession. La crise est structurelle plus que conjoncturelle. Les éditeurs tendent désormais à diversifier leurs catalogues en publiant de nouveaux venus, entraînant une augmentation des producteurs, alors que la production commence à diminuer à partir de 1891. De 407 écrivains recensés pour les années 1865-1875, on passe à 540 pour la décennie suivante, dont 222 nouveaux auteurs[73].

La croissance du marché et l'élargissement du public transforment aussi la hiérarchie des genres. Le roman accède à une position dominante, déclassant la poésie. La production romanesque annuelle fait plus que doubler, passant d'une moyenne de 218 entre 1840 et 1875 à 514 entre 1876 et 1885. Le nombre d'ouvrages poétiques augmente aussi, avec l'accroissement des effectifs des producteurs et de l'offre, les tirages demeurant très faibles. Le théâtre, auquel l'accès est plus sélectif, reste plutôt un débouché pour reconvertir en capital économique un capital symbolique acquis dans un autre genre. Cependant, le rendement du roman sur le marché, toujours suspect de céder à des intérêts spéculatifs plus qu'à un idéal, ne suffit pas à le légitimer complètement.

L'ennoblissement du genre romanesque avait d'ores et déjà été entrepris avec bonheur par Flaubert, comme on l'a vu. Il parvint à concilier les deux principaux modes de distanciation par rapport au

roman mondain et au roman-feuilleton, à savoir la démarche scientifique et le souci de la forme. La tension entre ces deux exigences devait cependant s'exaspérer chez ses successeurs. Les plus dotés socialement, comme les Goncourt ou Barbey d'Aurevilly, inclinèrent vers la posture esthète à mesure que le succès de Zola, rythmé par les scandales qui marquent l'entrée des *outsiders* dans un milieu resté très élitiste, le conduisait à se faire le théoricien du naturalisme et son chef d'école (bien qu'il rejetât ce titre).

Zola fait de Flaubert l'inventeur du roman moderne et le père du roman naturaliste, qu'il définit par trois traits : la « reproduction exacte de la vie » à l'exclusion de tout élément romanesque et invraisemblable, la peinture de personnages communs qui ne sont ni les types classiques incarnant une qualité ou un défaut (avarice, gourmandise, etc.), ni les héros romantiques grandis outre mesure, et enfin la disparition de l'auteur derrière l'action et son « apparent désintéressement[74] ». Trois traits garants de l'objectivité de l'auteur, assimilé au savant. La conception zolienne du « roman expérimental » se nourrit de l'exemple de Claude Bernard qui, dans son *Introduction à la médecine expérimentale*, publiée en 1865, avait montré que la médecine pouvait être une science en l'arrimant à la physiologie et en proposant de développer une méthode d'expérimentation pour les corps vivants. Le romancier, affirme l'auteur de *Thérèse Raquin*, n'est pas seulement un « observateur » mais un « expérimentateur », à l'instar du médecin. Il ne se contente pas de recueillir en « photographe » les phénomènes observés, mais intervient en plaçant ses personnages dans des conditions et circonstances qu'il fait varier, pour tenter de saisir les mécanismes qui déterminent les actions humaines et l'enchaînement des événements, à partir des lois de la nature et de l'hérédité[75]. En cela, le naturalisme n'est pas une « rhétorique » mais une « méthode », comme l'explique Paul Alexis, le fidèle second de Zola, « une méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin d'analyser pour savoir, mais non une façon spéciale d'écrire[76] ». Il peut, poursuit-il, s'accommoder de toutes les écritures – ce que confirmeront en effet ses développements ultérieurs.

L'autorité sociale conquise par le paradigme scientifique en fait un mode de légitimation de toute entreprise se donnant pour but la recherche de la vérité. Elle supplante la religion dans cette fonction, qui s'institutionnalise sous la Troisième République. La littérature doit redéfinir sa position par rapport à ce nouveau paradigme, qui concurrence la culture humaniste sur laquelle elle se fondait jusque-là. D'autant que le processus de professionnalisation et de division du travail d'expertise qui s'accélère avec l'expansion inédite des fractions intellectuelles à la fin du XIXe siècle[77] passe par l'adoption du

paradigme scientifique. C'est le cas aussi bien dans le journalisme qu'en politique et dans ce qui deviendra les « sciences humaines ». Le modèle américain du journalisme d'information et d'investigation (l'enquête) est en effet promu contre celui du journalisme littéraire et politique. À partir de la fin du XIXe siècle, « parmi les journalistes qui connaissent la notoriété, désormais un sur trois n'a plus rien de commun avec l'homme de lettres, contre un sur cinq trente ans plus tôt », constate Marc Martin[78]. Avec le processus de démocratisation, la politique devient également un métier, ainsi que l'a analysé Max Weber[79]. Le paradigme scientifique est introduit dans le domaine de la politique avec la création de l'École libre des sciences politiques en 1871 et la naissance d'une science de l'administration[80]. Alors qu'auparavant, la carrière d'écrivain pouvait être un marchepied vers la politique – un poète comme Lamartine siégeait aussi au Parlement –, ce n'est plus le cas : les Barrès, Maurras et Aragon, qui incarneront encore ce modèle au XXe siècle, font figure d'exceptions. Enfin, la culture scientifique importée d'Allemagne s'impose à la fin du XIXe siècle contre l'ancienne culture littéraire fondée sur la rhétorique et le jugement dans l'Université républicaine, en particulier dans les nouvelles disciplines de l'esprit, la psychologie, l'histoire, la sociologie, et même les lettres, où Gustave Lanson introduit les méthodes historiques et philologiques ainsi que l'explication de textes. Le positivisme triomphe avec la création en 1896 de la Nouvelle Sorbonne autour de Durkheim en sociologie, Lanson en lettres et Seignobos en histoire[81]. Dans les sciences morales, comme dans la science de l'administration et dans le journalisme d'information, le paradigme objectiviste sert à se démarquer de la culture humaniste et de l'amateurisme lettré. La spécialisation de ces trois domaines qui se professionnalisent dépossède les écrivains de nombre de leurs champs d'intervention et de compétence, en particulier les questions morales et sociales, la politique, la définition des problèmes considérés comme d'actualité.

Cette différenciation précipite le processus d'autonomisation du champ littéraire au sein du champ du pouvoir, alors même que sa dépendance à l'égard du public s'accroît. L'exemple de l'organisation des autres professions intellectuelles, qui s'accélère sous la Troisième République, notamment avec la loi de 1884 autorisant les syndicats professionnels, puis avec la loi de 1901 sur les associations, suscite des velléités de professionnalisation au sein du monde des lettres. Celles-ci se heurtent toutefois à de fortes résistances dues aux valeurs, aux logiques et aux conditions de travail propres aux espaces de production culturelle dans l'économie de marché : individualisme, nécessité d'affirmer son originalité, élitisme, idéologie du « créateur incréé », refoulement de la dimension économique de l'activité

littéraire, qui fonctionne comme une « économie inversée » selon les termes de Pierre Bourdieu[82], atomisation sociale due à l'individualisation des contrats d'édition, diversité des conditions de travail, le clivage majeur opposant ceux qui vivent de leur plume et ceux qui pratiquent un autre métier pour subvenir à leurs besoins, forte dispersion du recrutement social en l'absence d'une réglementation de l'exercice de l'activité[83]. Conséquence de ces deux derniers facteurs, le degré d'hétérogénéité élevé de ceux qui se veulent écrivains explique en outre que, en dépit des tentatives des sociétés d'auteurs pour promouvoir les intérêts de la « corporation » dans son ensemble, les « effets de champ » l'emportent sur l'« esprit de corps[84] ». D'où les luttes de concurrence ouvertes, entre générations notamment – alors qu'elles demeurent plus feutrées dans les professions organisées où prévaut l'« esprit de corps » – et les stratégies de groupe contre groupe qui caractérisent les champs littéraire et artistique, et que dépeint Maurice Barrès dans sa réponse à l'enquête menée par Jules Huret, en 1891, à propos des symbolistes, qualifiés de « boulangistes de la littérature » :

> Le personnel littéraire aujourd'hui en place ne laissait pas assez vite accès aux jeunes gens qui, sortis de leurs cabinets (où ils sont les plus désintéressés des hommes), retrouvent, à se fréquenter, certaines ambitions (d'ailleurs des plus légitimes). En même temps qu'ils servaient la cause de l'art, peut-être se laissèrent-ils aller à soigner leurs intérêts ; les bons éditeurs et les forts tirages les attiraient. Pour y parvenir, avec des opinions littéraires diverses, ils firent la *marche parallèle* . Ils essayèrent de donner l'allure précipitée d'une révolution à l'évolution littéraire que désirait le pays[85].

Naturalistes et psychologues

Les effets de champ produits par les écarts dus au recrutement social peuvent être illustrés à travers la confrontation entre naturalistes et psychologues dans les années 1880, comme l'ont montré Rémy Ponton et Christophe Charle[86]. Elle révèle aussi deux stratégies divergentes face à la montée du paradigme scientifique, que l'on peut rapporter aux propriétés sociales des membres de ces deux groupes.

Les naturalistes sont pour la plupart issus de la petite et moyenne bourgeoisie. Ils ont tous entrepris des études secondaires, parfois des études supérieures, mais sans les achever. Démunis de titres scolaires, ils ont néanmoins accumulé un capital culturel qu'ils reconvertissent dans une stratégie littéraire offrant une possibilité d'ascension sociale. Le modèle scientifique de l'observation se propose à eux comme une alternative à la culture classique dont ils sont démunis, ce que leurs adversaires ne manqueront pas de faire remarquer. Le succès du naturalisme, qui culmine au début des années 1880, défiant les

romanciers mondains (dominants) représentés par Victor Cherbuliez, Jules Sandeau, André Theuriet et Georges Ohnet, attire une nouvelle génération de prétendants, aux propriétés sociales semblables à celles de leurs aînés du groupe de Médan. Cependant, devant l'offensive qui se dessine contre le naturalisme, ses représentants ne tardent pas à marquer leurs distances à l'égard du maître.

Cette offensive a été initiée par le critique Ferdinand Brunetière dans les colonnes de la très académique *Revue des deux mondes*, dont il est le secrétaire de rédaction depuis 1875[87], et par son ami Paul Bourget dans *La Nouvelle Revue*. Le premier recueille ses articles en 1883 dans un ouvrage intitulé *Le Roman naturaliste*, le second publie la même année ses *Essais de psychologie contemporaine*, dont un deuxième volume voit le jour en 1885. La *Revue des deux mondes* accueille aussi les critiques qu'Eugène-Melchior de Vogüé consacre au roman russe, et qui paraîtront en volume en 1886 : il y oppose ce réalisme idéaliste à la vulgarité du réalisme français, qui ne s'intéresse qu'aux aspects les plus médiocres du monde social. Ils comptent de précieux alliés en la personne d'Anatole France, qui devient critique littéraire du *Temps* en 1886, et de Jules Lemaître, chroniqueur dramatique du *Journal des débats*.

Les romanciers psychologues, que Lucien Descaves appelle les « poitrinaires chics de la littérature[88] », sont mieux dotés en capitaux hérités, tant économique que culturel. Rares sont ceux issus de la petite bourgeoisie, alors qu'ils sont majoritaires parmi les naturalistes, et quand c'est le cas, ils proviennent de ses fractions intellectuelles (instituteur ou libraire, dans le cas d'Anatole France). Ils ont en outre plus souvent achevé leur cycle secondaire et fait des études supérieures, à la faculté de droit ou dans une grande école (l'École normale supérieure, notamment). Cette formation a développé chez eux le goût pour les idées générales et l'analyse, qui les conduit, après un passage par la poésie comme il est d'usage dans ces milieux lettrés, à se poser en héritiers de Taine et de Renan dans le champ littéraire. Cette stratégie de captation d'héritage leur offre la possibilité de concurrencer le naturalisme sur son propre terrain, celui de la prétention scientifique, tout en le disqualifiant socialement et littérairement. Ils disposent d'un solide capital social, grâce auquel ils peuvent espérer faire une entrée précoce dans le monde.

Paul Bourget, né en 1852, est le plus représentatif de cette catégorie de romanciers, et celui qui connaît le plus grand succès dans cette stratégie. Fils d'un professeur d'université, il a fait des études de psychologie qui ont marqué son œuvre littéraire. En 1872, il élabore la théorie psychologique qu'il mettra en œuvre dans ses nouvelles et romans et entreprend de critiquer le déterminisme de Taine dans ses *Essais de psychologie contemporaine*. La réflexion qu'il propose de la

responsabilité de l'écrivain dans la préface à son roman *Le Disciple* marque une étape dans l'évolution qui le conduit à se ranger du côté de l'Église catholique, à l'instar de Ferdinand Brunetière.

Les attaques contre le naturalisme consistaient moins en une remise en cause de la méthode qu'en des critiques du choix de sujets (le peuple, la canaille, les courtisanes, les prostituées), du matérialisme, de la crudité du langage, de l'absence de jugement du narrateur. On retrouve ici les principaux reproches adressés à Flaubert par la critique bien-pensante, et qui sont d'ordre plus social que littéraire. S'y joignent les critiques des romanciers mondains qui, à l'instar de Sâr Joséphin Péladan, voient dans le naturalisme un « synchronisme du suffrage universel, et le protagonisme anti-esthétique de la canaille : l'écrivain fait sa cour à la rue, comme jadis au roi[89] ». Cette formule résume la double menace que recèlent, pour l'ordre social établi, la démocratisation de l'accès au champ littéraire et le non-respect de la tradition esthétique. Le roman psychologique remet en ordre les hiérarchies sociales en se concentrant sur les classes privilégiées, en substituant à l'étude des déterminismes biologiques et sociaux celle de l'« âme » des individus, suivant une injonction de Brunetière dans ses attaques contre Zola[90], en renouant avec une langue classique qui leur vaudra la consécration académique, et en réintroduisant une dimension morale, voire moralisatrice. L'héritage de Taine est, on le voit, largement réadapté : les romanciers psychologues spiritualisent la psychologie en la purgeant du déterminisme qui la constitue comme science. Ils l'allègent ainsi des pesanteurs qui risquent d'en détourner leur public mondain, tout en réaffirmant leur foi spiritualiste contre le déterminisme matérialiste et leur supériorité d'hommes de goût contre la vulgarité petite-bourgeoise. Maurice Barrès a exprimé clairement les termes de cette opposition :

> […] de même que les naturalistes, par réaction contre l'ancienne convention mondaine, s'étaient cantonnés dans la vulgarité, les psychologues ont cherché des milieux autres que des milieux de médiocrité et des âmes différentes des âmes vulgaires. Il doit y avoir plus de luttes et d'intéressants débats dans l'âme, par exemple, d'une impératrice détrônée qui a connu toutes les gloires et toutes les ruines, que dans l'âme d'une femme de ménage dont le mari rentre habituellement ivre et la bat, ou dans celle d'un Sioux attaché au poteau de guerre[91] !

De cette opposition naissent, comme on va le voir, deux conceptions de la responsabilité de l'écrivain, l'une, incarnée par Zola, qui associe la recherche de la vérité à la critique sociale, l'autre, théorisée par Bourget, qui entend subordonner la littérature à la morale et à la défense de l'ordre établi.

Cette édification du genre romanesque contre le vulgaire matérialisme naturaliste qui professe la théorie de l'observation « sans

aucun souci de beauté ou de moralité », selon les termes de Paul Bourget[92], est bientôt récompensée par la plus haute instance du pôle mondain du champ littéraire, l'Académie française, qui ouvre ses portes aux psychologues. Après l'officier de marine Pierre Loti, qu'on alla chercher pour faire échec à la candidature de Zola, vint l'adoubement de Paul Bourget, élu en 1894. Il fut suivi par André Theuriet, Anatole France, René Bazin et Maurice Barrès, tandis que Zola continuait à être tenu à l'écart. Le mouvement allait s'accélérer après la fondation en 1903 de l'Académie Goncourt. Cette nouvelle instance de consécration s'affirme ouvertement contre son aînée, conformément aux vœux formulés par Edmond de Goncourt dans son testament. D'une part, contribuant à la professionnalisation du champ littéraire, elle ne recrute que des hommes de lettres vivant de leur plume, à la différence des « seigneurs » et des « amateurs », qui siègent quai de Conti. D'autre part, elle légitime durablement le roman – et surtout le roman naturaliste, qui en est banni. L'Académie française crée à son tour un Grand Prix du roman en 1914. L'effectif des romanciers sous la Coupole va tripler en moins de quarante ans, au détriment des auteurs dramatiques ou plutôt boulevardiers, qui passent de six en 1903 à deux en 1940, et surtout des poètes, qui n'auront plus qu'un représentant en la personne de Paul Valéry.

L'entrée à l'Académie française, corps constitué de l'État, représente une consécration nationale. Bien que reconnue d'utilité publique en 1903, l'Académie Goncourt demeurera une société littéraire au statut d'association privée selon la loi de 1901, malgré ses tentatives pour obtenir une position plus officielle.

Le sort fait aux deux courants rivaux dans l'institution scolaire conforte le processus de hiérarchisation sociale qui s'opère entre eux[93]. Alors que les manuels utilisés au lycée font une large place aux œuvres des membres de l'Académie française, la littérature réaliste se voit confinée à l'école primaire. Le lien entre l'Académie et l'enseignement secondaire tient sans doute à la surreprésentation des normaliens sous la Coupole, par comparaison au recrutement du champ littéraire à cette époque. Elle contraste avec leur exclusion de la jeune Académie, qui consolide l'hostilité durable des écrivains à l'égard de l'école et de ses représentants[94].

C'est un réalisme adouci et édulcoré qui est intégré au programme primaire. Les auteurs politiques comme Jules Vallès, critiques comme Lucien Descaves ou sulfureux comme Paul Bonnetain en ont été soigneusement écartés. Ce travail d'euphémisation de la tradition réaliste n'est cependant pas le simple effet de cette double institutionnalisation. Il résulte autant des divisions internes du groupe des naturalistes à ses origines et des scissions qu'il a connues que de sa routinisation chez les épigones de la deuxième et de la troisième

génération.

Avec la publication, en 1887, du Manifeste des cinq contre *La Terre* de Zola, signé par Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, l'avènement de la deuxième génération s'opère d'emblée sous le signe de la scission et d'un reniement qui apparaît comme une forme de routinisation de la prophétie par les disciples[95]. À l'inverse de la propension des entrants dans le champ à surenchérir en radicalité par rapport à leurs aînés, ceux-ci reprochent à Zola d'être allé trop loin dans l'« immondice » et l'« obscénité », présentés comme des concessions aux vils instincts du grand public. Cette prise de position collective, dont les termes semblent empruntés au camp adverse, ne relève ni de la stratégie d'affirmation de groupe, puisqu'ils ne désavouent pas le naturalisme en soi et ne revendiquent pas d'autre esthétique, ni de la quête de respectabilité (par le ralliement des adversaires de leur maître), puisque certains d'entre eux ont été ou seront poursuivis pour outrage aux bonnes mœurs. Moyen pour ces épigones d'afficher leur indépendance, elle participe plutôt de la logique de scandale qui marque souvent le mode d'entrée des *outsiders* dans le monde des lettres, l'*establishment* frappant à travers eux la doctrine du maître que sa notoriété protège. L'alliance est du reste toute conjoncturelle entre deux tendances qui se distinguent déjà, l'une, représentée par J. H. Rosny, qui regarde du côté de l'institutionnalisation, l'autre, incarnée par Descaves, qui poursuit dans la lignée de la critique sociale et/ou de la transgression, et qui continueront à s'affronter au sein de l'Académie Goncourt (par exemple, lorsque Descaves proposera *Voyage au bout de la nuit* de Céline pour le prix Goncourt de 1932[96]).

Purifier la littérature nationale

À l'instar des médecins et des chercheurs en sciences sociales, les écrivains naturalistes entendent appréhender les questions morales et sociales par la méthode scientifique. Ils analysent les problèmes sociaux de leur temps, comme la prostitution, les « déviances » sexuelles, la révolte sociale, par le prisme du schème normal/pathologique, testent les effets relatifs de l'hérédité et du milieu sur leurs personnages, qu'il s'agisse de l'alcoolisme (*L'Assommoir*) ou de la sexualité (*Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain), mettent en scène sur un mode tragique l'impuissance de la volonté à combattre l'atavisme, sondent les implications éthiques des découvertes scientifiques, comme la génération artificielle (*Le Faiseur d'hommes* de Dubut de Laforest). Ainsi que l'écrit Henri Mitterand, « Zola arrache […] le

genre romanesque aux interdits qui en limitaient l'expansion, et, avec d'autres, lui ouvre les champs en friche de la névrose, du sexe, de l'hérédité, du conflit social, du corps et de la société dans leur matérialité[97] ».

Bon nombre de ces « problèmes sociaux » émergent en relation directe avec l'affirmation d'une expertise : médecins, criminologues, sociologues les définissent, les classent, les décrivent dans le langage technique des spécialistes, leur proposent des remèdes. Avec le thème de l'hérédité, les médecins parviennent à élargir leur compétence à de nouveaux domaines, la sexualité en particulier, lieu sensible de l'interférence entre le corps et l'esprit, et dont ils ont alors le monopole[98] : elle n'est traitée comme telle dans aucune des sciences morales, et la littérature qui y touche est sanctionnée, comme si le seul fait d'en parler autrement qu'avec les gants du discours technique était source de souillure et de contamination. Si la jurisprudence établit une sorte d'immunité pour les ouvrages scientifiques[99], les médecins qui transgressent cette barrière linguistique protectrice (ainsi que l'usage admis des illustrations dans un but pédagogique) sont sanctionnés, à l'instar du Dr Gérard, condamné en 1889 (puis à nouveau en cassation en 1892) pour outrage aux bonnes mœurs dans son livre de vulgarisation scientifique intitulé *La Grande Névrose*. Il faut préciser que nombre d'ouvrages de vulgarisation sur la sexualité, qui constituent un commerce lucratif, rejoignent alors la littérature érotique et pornographique dans les catalogues des libraires-éditeurs spécialisés qui les classent dans la rubrique « *erotica* » ou « *curiosa* » et les proposent à la vente par correspondance, avec des guides de tourisme sexuel, des cartes postales érotiques et des préservatifs[100]. Et si le discours médical reste fortement imprégné de la rhétorique religieuse de la faute et de la trame de la chute, le discours religieux reconnaît désormais la compétence médicale dans ce domaine et y réfère[101].

La science de la sexualité naissante, dont se repaissent les ouvrages de vulgarisation médicale, et qui prétend expliquer tous les maux sociaux, fournit une matière abondante à l'écriture romanesque. Les échanges entre littérature et science ne sont d'ailleurs pas à sens unique : Zola communique au Dr Laupts le manuscrit de l'autobiographie que lui avait envoyée un jeune aristocrate italien, désireux que le maître en fasse un roman ; le médecin en publie des extraits dans les *Annales de l'anthropologie criminelle* sous le titre « Roman d'un inverti[102] ».

Les romanciers expérimentaux procèdent à de véritables descriptions cliniques des pathologies sexuelles. La sexualité y est représentée tantôt sur le mode bestial attribué aux classes populaires, ouvriers et paysans (comme dans *Germinal* et dans *La Terre*), ou aux

colonisés (dans le roman exotique), tantôt sur le mode des perversions, de la prostitution à l'homosexualité (féminine surtout, comme dans *Deux Amies* de René Maizeroy) et à l'inversion (*Monsieur Venus* de Rachilde) en passant par la masturbation (*Charlot s'amuse*). Elle est un instrument de dérision, d'abaissement, voire d'avilissement permettant de désacraliser certaines institutions comme le clergé (*Autour d'un clocher*) ou l'armée (*Sous-offs*).

Si la science sert parfois de prétexte à des récits inscrits dans la tradition érotique ou pornographique, comme en témoigne l'intérêt littéraire presque exclusif pour l'inversion féminine, qui tranche avec le peu d'attention que lui accordent les médecins[103], ils suivent généralement la trame des récits médicaux, qui est elle-même, comme on l'a dit, empruntée aux récits moralisateurs : c'est invariablement le récit d'une chute, à partir d'un événement fondateur – affecté d'une névrose sexuelle héréditaire, le héros de *Charlot s'amuse* a commencé à se masturber le soir de l'enterrement de son père alcoolique, alors qu'il voit sa mère se prostituer –, qui conduit à la perdition, voire à la mort. L'explication par le déterminisme héréditaire n'y change rien, pas plus chez les écrivains que chez les médecins – et d'autant moins que l'événement permet de mettre en scène précisément les effets du milieu et de pondérer ainsi le fatalisme déterministe par un moralisme cher à la tradition philanthropique.

Faut-il voir une contradiction entre le recours croissant de l'explication des problèmes sociaux par la sexualité et la répression exercée contre les ouvrages touchant à ce sujet ? Ce paradoxe apparent peut trouver une explication à plusieurs niveaux : l'« impur », décrété tabou[104], devient affaire de spécialistes. Ceux-ci en revendiquent le monopole, dépossédant les profanes, selon le modèle sociologique élaboré par Max Weber à propos de la religion, et qui permet de réintroduire les agents écartés de l'analyse foucaldienne. Mais la sexualité ne se résume pas à l'impureté. Elle subit aussi une forme de sacralisation, puisque le salut national en dépend. Confier le domaine sensible de la délimitation entre le pur et l'impur à des agents spécialisés, désignés comme experts, va de pair avec la purification de l'espace public de toute profanation du sacré. Sous ce rapport, l'augmentation des condamnations pour outrage public à la pudeur et la chasse aux prostituées de rue rejoignent les procès contre la littérature dite pornographique.

Contrairement aux ouvrages médicaux qui s'adressent aux spécialistes, les romanciers sont supposés viser le grand public. D'autant que leur professionnalisation en dépend. Or, à la différence des professions libérales où la pratique est dissociée de la diffusion des connaissances, limitée au milieu restreint des spécialistes, cette condition de la professionnalisation des écrivains paraît incompatible

avec la spécialisation. D'où la coupure croissante entre la petite élite d'écrivains s'adressant à leurs pairs et ceux qui, pour vivre de leur plume, doivent s'ajuster à une demande profane. Cela explique sans doute en partie leur échec, malgré leur ambition scientifique, à faire reconnaître leur expertise sociale, échec dont les procès peuvent être considérés comme la marque. L'autre différence tient à la langue : à l'opposé des experts dont le langage technique établit une distance protectrice entre leurs patients et eux-mêmes, les écrivains naturalistes se mettent dans la peau des types sociaux qu'ils étudient et parlent par leur bouche. Du coup, ils sont comme contaminés par leur objet.

Enfin, en popularisant les théories déterministes à travers des histoires singulières présentées comme des « cas », les romanciers naturalistes mettent en question la doxa du libre arbitre, dont dépend l'idée de responsabilité individuelle, menaçant par là d'ébranler le fondement même de la morale publique, puisque s'ils ne sont pas libres, les individus ne peuvent être tenus pour responsables de leurs actes. Dubut de Laforest est celui qui est allé le plus loin dans cette remise en cause, ce qui n'est sans doute pas étranger à la lourdeur de la peine à laquelle il est condamné.

De 1884 à 1890 comparaissent tour à tour, devant la cour d'assises de la Seine, pour le délit d'outrage aux bonnes mœurs, Louis Desprez, Paul Bonnetain, René Maizeroy, Paul Adam, Jean-Louis Dubut de Laforest, Lucien Descaves et leurs éditeurs. Les débats ont lieu à huis clos, ce qui interdit d'en rendre compte dans la presse. Les hommes de lettres s'insurgent que l'écrivain soit ainsi assimilé au « misérable qui viole une petite fille dans un bois ou à l'ignorantin qui souille de jeunes garçons[105] », rappelant que, même sous le Second Empire, le procès de Flaubert avait été public.

Les accusés ont en commun leur jeune âge (entre vingt-trois et trente-trois ans), des origines sociales relativement modestes (mis à part René Maizeroy et Dubut de Laforest, fils d'avocat) et provinciales. Ils s'efforcent tant bien que mal de vivre de leur plume ou de métiers annexes (Bonnetain a un emploi dans l'administration d'un petit journal). Ce sont ces « parvenus » des lettres, perturbateurs de l'ordre et du bon goût, que fustige le parquet à la suite de la critique bien-pensante.

Le premier livre poursuivi est *Autour d'un clocher*, écrit par deux écrivains en herbe, Louis Desprez, âgé de vingt-trois ans, et Henry Fèvre, mineur. Ce récit narre les amours d'un curé de campagne et d'une institutrice dans un style rabelaisien prodigue en effets comiques qui tranchent délibérément avec la noirceur des peintures naturalistes. Ils ont adressé leur manuscrit à Kistemaeckers, l'éditeur bruxellois des communards et des socialistes, qui a entrepris de

diversifier son catalogue en réimprimant des titres prohibés de la littérature érotique des XVIIIe et XIXe siècles et en publiant des auteurs novateurs : après Edmond de Goncourt, Henry Fouquier, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, il commence à grouper une nouvelle génération d'écrivains dits « néoréalistes », notamment Camille Lemonnier, Lucien Descaves, Robert Caze, Paul Bonnetain, Harry Alis, Francis Poictevin, Henri Nizet. À la lecture du récit, l'éditeur n'a pas hésité un instant. Mais, noyée dans une moisson littéraire particulièrement féconde, qui inclut *Miss Harriet* de Maupassant, *À rebours* de Huysmans, *L'Irréparable* de Bourget, sa sortie en librairie serait passée inaperçue sans la tonnante intervention du sénateur belge Lammens contre les romanciers français qui empoisonnent la Belgique avec des livres pornographiques. Les naturalistes sont les premiers visés, les Bonnetain, Alexis, Descaves, Desprez, ainsi que leur éditeur, accusé de diriger une « caverne de pirates[106] ». La plainte est relayée du côté du *Matin*, de fondation récente : Alexandre Hepp y pourfend les « livres vénéneux[107] ».

Le 1er juillet 1884, le parquet de la Seine fait saisir le livre et engage des poursuites contre les auteurs et leur éditeur. La presse de gauche et d'extrême gauche crie au scandale. L'éditeur y voit quant à lui une aubaine sur le plan commercial. Quant à Desprez, plus que de la subite notoriété, il semble se réjouir de cette occasion qui lui est donnée d'engager un combat en défense de la liberté d'écrire. « Je me demande si nous aurons, oui ou non, la chance d'être poursuivis ; jusqu'au dernier moment je crains qu'ils ne mettent le nez dans leur ordure et qu'ils ne nous abandonnent définitivement… », écrit-il à son éditeur[108].

Mineur, Fèvre est écarté de la prévention. Lors du procès, l'avocat de Desprez, Me Laguerre, suggéra que la vraie raison de ce traitement différencié était l'origine sociale des inculpés : Fèvre, fils d'un président du tribunal, aurait bénéficié de la complaisance du juge d'instruction, tandis que Desprez n'est « que le fils d'un inspecteur d'académie ». Afin d'éviter des ennuis à la famille de son coauteur, Desprez a en réalité revendiqué dès le début de l'affaire l'entière responsabilité du livre, alléguant que lui seul avait signé le contrat d'édition[109]. Contestant la compétence de la juridiction française, Kistemaeckers a fait défaut « pour ne pas autoriser un précédent international aussi fâcheux pour lui-même que pour les éditeurs et les libraires français[110] ».

Le 21 décembre 1884, Desprez comparaît donc seul. Chétif, tuberculeux, affligé d'une infirmité à la hanche qui le fait claudiquer, il a tenu à assurer lui-même sa défense, laissant à son défenseur, Georges Laguerre, qui est alors l'avocat des anarchistes et des socialistes (notamment de Kropotkine et de Louise Michel), les aspects

plus formels. Plus qu'une défense, ce texte dense et érudit, sur lequel on reviendra au chapitre suivant, est un plaidoyer exemplaire pour la liberté d'écrire, qui passe en revue toute l'histoire de la littérature pour en arriver au naturalisme, dont il souligne l'ambition scientifique. Il y égratigne au passage l'« hypocrite liberté Jules Ferry », attaquant la « république dérisoire qui renouvelle les pires procédés bonapartistes et lâche sa gendarmerie sur les talons des artistes », alors que la monarchie belge, sous un ministère clérical, n'a même pas envisagé d'intenter des poursuites contre ce livre paru sur son territoire[111]. Composé de trois propriétaires, un ingénieur, un commis d'architecte, deux négociants, un couvreur, un charpentier, un emballeur, un maçon et un marchand de futailles[112], le jury, dont l'accusé a contesté la compétence en matière littéraire, réclamant un jury de pairs, donne raison à l'avocat général Bernard et le décrète coupable avec circonstances atténuantes. Desprez est condamné à un mois de prison et 1 000 francs d'amende. La même peine est infligée à son éditeur par défaut. La saisie et la destruction de tous les exemplaires de l'ouvrage sont ordonnées.

À la suite du verdict, les prises de position en faveur de Desprez se multiplient dans la presse : Maupassant, Aurélien Scholl, Henry Fouquier, Émile Bergerat, Henry Becque, Gustave Geffroy, Jules Cornély, Edmond Magnier, Henry Céard, Lucien Descaves se solidarisent avec le jeune prétendant. Desprez a tenu à purger sa peine jusqu'au bout. Il reçoit en prison la visite d'éminents aînés, Émile Zola, en particulier, qui lui avait prodigué des encouragements laudatifs nuancés de critiques et de conseils pour sa première tentative littéraire. Son décès quelque temps après sa libération fut imputé à cette détention, au cours de laquelle son état physique s'était aggravé. Georges Duval, le premier, dénonça la responsabilité de la justice dans *L'Événement*, suivi de Zola qui, dans sa chronique du *Figaro*, rendit un vibrant hommage à l'écrivain en désignant du doigt les « misérables » qui avaient « tué cet enfant[113] ». Entre-temps, Kistemaeckers avait obtenu en appel, en mars 1885, une réduction de sa peine à la seule amende. Les poursuites engagées contre lui en Belgique à la fin 1884 aboutirent à un non-lieu[114].

Six jours après Desprez, le 27 décembre, Paul Bonnetain, âgé de vingt-sept ans, est assigné en jugement pour un roman paru lui aussi chez Kistemaeckers début 1883. Suggéré à l'auteur par Zola, le titre, *Charlot s'amuse*, contraste avec le ton sérieux et la couleur triste d'un récit qui se veut une illustration des théories médicales de l'époque sur les causes, les manifestations et les développements des pathologies sexuelles, en l'occurrence l'onanisme. Fils d'un père alcoolique et d'une mère hystérique qui se prostitue, Charlot souffre de ce que la médecine de l'époque considère comme une névrose sexuelle

héréditaire, qui se traduit par la masturbation frénétique et des tendances homosexuelles, « vices » auxquels il est initié par les frères ignorantins qui l'ont recueilli. Il est paru avec une préface d'Henry Céard. Celui-ci se rétracte cependant devant le juge d'instruction, disant l'avoir écrite par « complaisance », et non sans manifester de la sévérité pour certains passages soupçonnés de devoir plus à la recherche d'un succès de scandale qu'à la visée scientifique. Les éloges y sont en effet entrecoupés de critiques :

> Oui, je l'avoue, je fais bon marché de tous vos égouts, de toute la vidange dont les puanteurs soufflent arbitrairement au début de votre livre. Je fais bon marché aussi de toutes vos attaques contre ignorantins. […] Tout cela, pour moi laisse voir le procédé, la volonté d'attirer l'attention du public, la curiosité de faire retourner les imbéciles. Mais qui sait ? C'est peut-être par ce côté inférieur que vous toucherez au succès, car la bande des Homais se doit de vous venir en aide[115].

Se réclamant des préceptes naturalistes, Bonnetain a pour sa part déclaré lors de son interrogatoire avoir composé un livre « moral », une « œuvre d'art » qui développe une « thèse scientifique » avec un souci d'exactitude, ce qui lui attire les sarcasmes de l'avocat général[116]. Il n'en est pas moins acquitté par le tribunal qui a condamné Desprez. Cette clémence s'explique sans doute par le tollé qu'avait provoqué le verdict prononcé contre ce dernier dans la presse, mais elle tient surtout, comme le suggère Yvan Leclerc, au fait qu'à la différence de *Autour d'un clocher*, le jugement négatif du narrateur sur les faits décrits est indéniable, Bonnetain ayant multiplié les adjectifs péjoratifs selon le double registre de l'indignation morale (« ignoble », « obscène », « crapuleux ») et du registre médical (« malsain ») pour désigner ce qui est présenté comme un vice.

Les poursuites tardives contre Bonnetain sont sans doute dues à une lettre de dénonciation anonyme adressée au procureur de la République[117]. Très au fait des procédures judiciaires, l'auteur de cette lettre prétendait avoir loué le livre dans un cabinet de lecture. Affectant l'indignation contre un « dérèglement de la pensée » qui s'était exacerbé depuis la parution de *L'Assommoir*, il signalait un attentat caractérisé à la morale dans des passages dont il avait soigneusement relevé les pages, invitant le parquet à sévir contre les livres avec l'efficacité dont il faisait preuve dans sa campagne contre les feuilles pornographiques[118]. La fin de la lettre mentionnait le fait que Bonnetain avait préfacé *Les Mémoires de Sarah Barnum*, qui retraçaient la vie décadente d'une actrice mourant alcoolique. L'auteur de ces mémoires, parus en 1883 chez « Tous les libraires », était Marie Colombier, maîtresse dudit Bonnetain, selon le rapport de police. Me Léon Cléry suggéra lors de son procès que cette préface avait motivé son assignation en jugement pour un livre déjà ancien. Également poursuivis pour outrage aux bonnes mœurs, les *Mémoires*

ont valu à leur éditeur la peine de trois mois de prison et 1 000 francs d'amende, par un jugement rendu le 26 mai 1884 devant la cour d'assises de la Seine. Le volume, saisi, sera remis plus tard en vente après suppression des passages incriminés.

L'année suivante, deux affaires d'offense aux bonnes mœurs sont portées devant la cour d'assises de la Seine. Le 27 avril, René Maizeroy, pseudonyme du baron Toussaint, dont les œuvres s'inscrivent, comme celles de Catulle Mendès, dans le genre « dépravé-voluptueux-et-bien-écrit », selon la classification proposée par Marc Angenot[119], comparaît avec Havard, son éditeur, pour son livre *Deux Amies*, dédié au saphisme. Ils sont défendus par Me Davrillé et Me Lachaud. C'est à nouveau l'avocat général Bernard qui est chargé du réquisitoire. Les débats se tiennent à huis clos. Considéré coupable avec circonstances atténuantes, l'auteur est condamné à 1 000 francs d'amende, tandis que l'éditeur est acquitté. Mais la destruction du livre est ordonnée[120]. Les 10-11 août 1885, c'est au tour de Paul Adam, poursuivi pour *Chair molle*, paru chez Auguste Brancart à Bruxelles. Il a pour défenseur Me Danet. L'affaire a été confiée à l'avocat général Rau. L'auteur est également jugé coupable avec circonstances atténuantes, il se voit infliger quinze jours de prison et 1 000 francs d'amende.

L'affaire du *Gaga* arrive devant la cour le 15 mars 1886. Elle est présidée ce jour-là par Bérard des Glajeux. Fils d'avocat, lui-même licencié en droit, l'auteur, Dubut de Laforest, a été avocat et rédacteur à *L'Avenir de la Dordogne*, puis conseiller de la préfecture de Beauvais de 1879 à 1882, avant de quitter l'administration pour se consacrer à la littérature et au journalisme. Auteur de plusieurs romans d'inspiration scientifique qui lui ont valu d'être stigmatisé comme « pornographe », il a collaboré au *Figaro* et à *La Nouvelle Presse*, puis à *L'Écho de Paris*. Il est poursuivi, avec le directeur de la librairie Dentu, Edmond Hippeau, pour ce nouveau roman qui montre une femme se soumettant aux désirs les plus pervers de son mari, devenu obsédé sexuel, pour sauver le lien du mariage – un roman dans lequel le criminologue Cesare Lombroso a vu la confirmation de ses théories. Vingt-cinq passages sont incriminés comme obscènes par l'avocat général Roulier.

À la veille du procès, Edmond Hippeau, le gérant de la maison Dentu, mis en cause lui aussi, consacre un ouvrage à *L'Affaire du Gaga* pour se dégager de toute responsabilité. En avant-propos figure une lettre de Dubut de Laforest en date du 12 décembre 1885, qui résume les principaux arguments de sa propre défense, mais qu'il n'a pas versée au dossier, persuadé qu'il est d'avoir donné des preuves suffisantes de sa bonne foi lors de son interrogatoire par le juge d'instruction. Or, entre les gages qu'il donne quant au sérieux de son

entreprise et les explications relatives à sa méthode, Dubut de Laforest avance, pour justifier sa démarche sur le fond, un argument qui peut paraître comme une provocation : il s'interroge sur la responsabilité qu'on impute à une femme adultère, alors que l'acte sensuel est plus vraisemblablement le fruit d'un mouvement irrésistible, qui a contraint sa personne, que d'une intention de tromper ou de pécher. Cette remise en cause de l'idée même de responsabilité individuelle pour des actes considérés comme des délits n'est sans doute pas étrangère à la sévérité de la sentence prononcée à son encontre par le tribunal. En effet, si l'éditeur, défendu par Me George Lachaud, est acquitté, Me Cléry ne parvient pas à éviter à son client, outre la destruction des exemplaires, la lourde peine de deux mois de prison et 1 000 francs d'amende[121].

En ce qui concerne la presse, au moins quatre procès littéraires pour offense aux bonnes mœurs sont déférés au tribunal de police correctionnelle entre 1888 et 1892. En 1888, Camille Lemonnier, dénommé dans la presse le « Zola belge », est appelé, avec le gérant de *Gil Blas*, devant la neuvième chambre pour avoir publié dans ses colonnes une nouvelle intitulée « L'enfant du crapaud », qui évoque *Germinal*. Dans un « coron misérable », un « crapaud », c'est depuis cinq mois la grève. Marcelle, la patronne du cabaret, dépeinte sous les traits d'une généreuse louve, entretient le souffle de la révolte et offre les réserves du cabaret jusqu'au jour où, ayant tout épuisé, elle décide, pour entretenir le moral des troupes, de s'offrir à tous les hommes en grève sur la table de son estaminet. C'est la peinture du « stupre multiple » que le parquet retient à charge, faute de pouvoir poursuivre le vent de rébellion qui anime le récit. Voici un extrait du passage incriminé :

> Ce fut ensuite la bestiale et anonyme ruée d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores… Dépoitraillées sous les chocs, ses fauves tétines remuées par-dessus les osseuses maigreurs du torse, – son flanc de sèche cavale et noir comme la bure, fumant sous de bouillantes et torrentielles sèves, – elle râlait sa peine et son espérance – l'éfant ! l'éfant ! – maternelle et cynique, victime expiable qui, sur l'immonde autel combugé par le flux des races, volontairement se livrait aux soifs d'amour et d'oubli des las de vivre.

L'auteur et le gérant sont condamnés à 1 000 francs d'amende pour outrage aux bonnes mœurs[122].

En janvier 1891, comparaissent devant la même instance le poète Raoul Ponchon et le gérant du *Courrier français* – l'hebdomadaire grivois le plus souvent poursuivi jusqu'à la guerre en vertu de la loi de 1882, en raison surtout des images de nus –, pour la publication, en septembre, de « Vieux messieurs » dans la rubrique « Gazette rimée ». Ils sont tous deux condamnés par défaut à quinze jours de prison[123]. À

la suite du réquisitoire modéré du substitut Cabat et de la plaidoirie de Me Lagasse, la peine sera réduite en opposition à vingt-quatre heures de prison et 200 francs d'amende pour Ponchon, avec application de la loi Bérenger qui dispense de l'exécution de la peine. Ses « bons antécédents » et le fait qu'il n'a « jamais publié aucun article obscène » ont constitué des circonstances atténuantes. La peine du gérant du journal a été maintenue, mais en étant confondue avec la précédente.

Le cas de Bonamour est révélateur de la différence de traitement judiciaire selon le support : il est poursuivi en 1892 pour un poème paru dans la revue *Les Beautés de Paris*. Or le poème est tiré de son roman *Représailles*, publié l'année précédente chez Albert Savine sans avoir été incriminé. L'auteur est condamné à 50 francs d'amende avec cinq ans de sursis. Le directeur des *Beautés de Paris* et le gérant, Lebeginski, doivent verser 200 francs chacun[124]. Enfin, la condamnation de Georges Brandimbourg pour une nouvelle intitulée « La pieuvre », parue en décembre 1891 dans le journal *Fin de siècle*, témoigne d'un durcissement des autorités judiciaires, au détriment des principes de droit : en effet, cette nouvelle avait été publiée deux fois auparavant sans encourir de poursuites, dans *Le Courrier français* du 21 septembre 1890 et dans *Le Messager français* du 5 juillet 1891, où l'avait trouvée le journal incriminé. « Si cette pièce n'attentait pas aux mœurs en 1890, comment peut-elle paraître obscène en 1892 ? », s'interroge un commentateur[125]. L'auteur écope de deux mois de prison et 2 000 francs d'amende, les gérants des trois journaux qui l'ont reproduite d'un mois de prison et 1 000 francs d'amende[126].

La lettre anonyme qui dénonçait *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain s'inquiétait de cette « marée montante de fange » qui menaçait de « faire de la littérature française la plus honteuse de toutes ». Elle illustre le recours au moralisme national comme argument contre la littérature qui transgresse les normes de la bienséance. Mais le procès qui incarne le mieux la nationalisation de la morale sous la Troisième République est celui de Lucien Descaves.

La nationalisation de la morale

Alors que l'humiliation de la défaite de 1870 était encore vivace dans la mémoire collective, la transformation de l'armée professionnelle en armée nationale en 1872 ouvrit l'expérience de la vie militaire à tous les citoyens, fournissant aux écrivains réalistes un nouveau cadre social à explorer. Par-delà la volonté de restituer ce vécu, les critiques du système militaire s'accumulaient : dysfonctionnements, violences, fraudes, abus d'autorité, etc. L'armée faisant désormais partie, comme on l'a vu, des institutions étatiques

explicitement protégées par la loi, le recours à la fiction était un moyen de critiquer le système militaire dont les défauts ne pouvaient être dénoncés ouvertement.

Les premières années de la République virent ainsi fleurir une vogue d'ouvrages sur l'armée. Après le *Journal d'un volontaire d'un an au 10e de Ligne* (1874) de René Vallery-Radot, les souvenirs d'Hector France sur les campagnes coloniales en Afrique, parus sous le titre *L'homme qui tue* à Bruxelles en 1878 (il allait être réédité en France en 1889), les romanciers naturalistes regroupés autour de Zola avaient publié, chez Charpentier, *Les Soirées de Médan*, recueil de six nouvelles qui traitaient de la guerre de 1870 en bousculant les clichés patriotiques. Leurs successeurs « néoréalistes », première génération littéraire à endosser l'uniforme, entreprennent de livrer leur expérience de la vie de caserne en révélant la misérable condition des recrues : en 1887 paraissent, chez Charpentier, *Le Cavalier Miserey* d'Abel Hermant et *Au port d'armes* d'Henry Fèvre, et, chez Marpon, *51e Chasseurs* de Georges Courteline. Suivent, en 1889, toujours chez Charpentier, *Un coin de bataille* de Jean Reibrach, chez Hachette, *Dix Ans soldat* de Charles Mismer, chez Calmann-Lévy, *Un Casque* d'Henri Allais, et chez Stock, *Sous-offs* de Lucien Descaves. Un critique explique dans *Le Gaulois*, journal littéraire et politique mondain de tendance conservatrice, qui se rallie alors au boulangisme :

> Aujourd'hui, il y a une jeune troupe de romanciers qui porte, dans la vie militaire, le scalpel de l'école naturaliste et qui démontre, avec talent, hélas ! qu'il y a autant de boue sous l'uniforme du soldat que sous la jaquette du civil.
> La caserne n'est plus peuplée de grotesque. Elle est peuplée de martyrs et de bourreaux[127].

Sous-offs est le livre qui fait le plus de bruit depuis la sortie de *Germinal*. Âgé de vingt-neuf ans, Lucien Descaves a déjà quelques titres à son actif : *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou*, *Une vieille rate*, *La Teigne* et les *Misères du sabre*. Il dit avoir refusé d'être officier de réserve pour pouvoir écrire plus librement *Sous-offs*. D'abord imprimé par Quantin, qui ne l'avait pas lu et qui a pris peur au moment de donner le bon à tirer, le livre a été repris par Stock[128]. Certains critiques considèrent que de tous les romans écrits sur ce thème, *Sous-offs* est le premier d'envergure : Descaves y livre en effet le fruit d'une observation de quatre ans dans l'armée de terre, explique Paul Bonnetain dans *Le Figaro*[129]. Dans *La Presse* du 23 novembre 1889, le jeune poète Joseph Gayda fait un éloge mesuré de « cette étude, la plus audacieuse de toutes celles qui aient paru sur l'armée jusqu'à présent ».

Mais la description réaliste de l'armée heurte les sentiments patriotiques de nombre de porte-parole autoproclamés de la nation, qui y voient une profanation de l'honneur national, un crime de lèse-

patrie. D'autant que la réception de *Sous-offs* est prise dans les débats autour de la mise en vigueur de la nouvelle loi militaire qui s'applique aux séminaristes. Le roman de Descaves est cité par les opposants à cette loi pour montrer les risques de corruption auxquels vont être confrontés les nouveaux conscrits[130]. Des sous-officiers ont tenté une démarche auprès du ministère de la Guerre pour obtenir réparation, mais ils se sont heurtés à un refus. C'est un enjeu politique qui semble avoir déterminé le gouvernement républicain à engager des poursuites. En effet, le député de Paris Charles-Ange Laisant, polytechnicien ayant évolué de la gauche radical au boulangisme, a publié dans le journal *La Presse* du 6 décembre 1889 un virulent article contre *Sous-offs*, qui a eu une large répercussion :

> Quel que soit le talent de l'auteur – qu'on a beaucoup exagéré à mon avis – quelles que puissent être ses intentions, l'ouvrage de M. Lucien Descaves est néfaste, parce qu'il est de nature à ralentir la grande œuvre de réconciliation nationale autour du drapeau et à réjouir nos ennemis de l'autre côté du Rhin[131].

Dans le numéro daté du 12 décembre paraît une lettre du général Boulanger félicitant Laisant de son article. Afin de ne pas laisser à Boulanger le monopole du moralisme national, Carle des Perrières surenchérit dans *Le Gaulois*, en appelant le ministre de la Guerre à faire respecter l'armée[132]. Paul de Cassagnac et Saint-Genest interviennent dans le même sens respectivement dans l'*Autorité* et dans *Le Figaro*[133]. Le 16 décembre, le ministre de la Guerre Charles de Freycinet saisit le garde des Sceaux d'une plainte pour injures à l'armée et outrage aux bonnes mœurs contre Stock et la veuve Tresse, ainsi que contre leur complice Descaves. Selon le journaliste Henri Rochefort[134], ces circonstances politiques expliquent que le gouvernement se soit emparé de l'affaire : Boulanger devait sa popularité à la sollicitude qu'il a témoignée aux soldats et aux bas gradés, il ne fallait pas lui abandonner la préoccupation du sort des sous-officiers. Le gouvernement publia un démenti dans la presse, arguant que ces poursuites avaient été décidées antérieurement par le ministre de la Guerre. Mais l'argument fut repris lors de l'audience par l'avocat de Stock, Me Alexandre Millerand, qui siégeait à l'époque à l'extrême gauche de l'Assemblée en tant que député de la Seine, bien avant d'entamer l'évolution qui devait le conduire du socialisme réformiste au nationalisme et à la présidence de la République.

La substitution du culte de la nation à la religion d'État entraîne, comme on l'a déjà suggéré, une sacralisation de la patrie et des institutions censées la représenter. Ce culte fait l'objet d'un large consensus républicain, qui n'est remis en cause que par les socialistes et les anarchistes. Le défenseur de Lucien Descaves, Me Tézénas (il sera aussi l'avocat d'Esterhazy pendant l'affaire Dreyfus), réaffirme cette croyance lors de son procès : « Au milieu de nos dissensions,

nous avons conservé le culte, la religion du drapeau. Ce culte, on ne l'affaiblira pas. Cette religion, on ne la chassera pas de nos cœurs[135]. » L'armée est une pièce centrale dans le dispositif de redéfinition de l'honneur autour de ce nouvel objet de sacralisation qu'est la patrie[136] : si l'honneur du soldat est d'être prêt à mourir pour la patrie, toute atteinte à l'armée est une atteinte à l'honneur de la nation. Le sénateur et ancien ministre de l'instruction publique Jules Simon explique ainsi que « si l'on diminue le prestige de l'armée, c'est la France qu'on atteint[137] ».

Or, la sacralisation de la patrie engendre une tension avec d'autres valeurs primordiales de la République, la liberté d'expression, la justice. Cette tension va se traduire par une lutte autour de la définition de l'intérêt national, qui atteindra son apogée au moment de l'affaire Dreyfus (conduisant Anatole France à changer de camp). Ou plutôt, la traditionnelle opposition entre défense de l'ordre social et des institutions, d'un côté, de la liberté et de la justice sociale, de l'autre, prend sous la Troisième République une forme nationale.

Il est significatif que cette lutte oppose, dans un premier temps, la littérature et l'armée, le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel au sein de la nation. Elle donne lieu à des commentaires inspirés dans la presse sur le thème « la plume et le sabre ». Dans *Gil Blas*, quotidien littéraire boulevardier et mondain, Jacqueline*alias* Séverine*alias* Caroline Remy, ancienne directrice du journal socialiste *Le Cri du peuple*, qu'elle avait fondé avec Vallès, et qui signe en même temps sous le pseudonyme de Renée dans *Le Gaulois*, plaide ainsi pour la plume, instrument de liberté et de communication, qu'elle absout en réclamant pour elle une « liberté sans rivages », tandis que le sabre, « outil de la mort », « instrument de servitude et tueur de liberté » lorsqu'il va « troubler sous d'autres cieux, la paix des peuples », n'est ennobli que par la défaite, « parce que alors tu es une des armes sacrées avec lesquelles se défend la patrie – et tout ce qui touche à la Patrie est saint », écrit-elle[138]. À l'inverse, sous le pseudonyme de Scaramouche, le journaliste et critique Henry Fouquier, ancien directeur de la presse au ministère de l'Intérieur (entre 1871 et 1873), n'hésite pas à qualifier *Sous-offs* de « roman impie » dans les colonnes du *Gaulois*[139]. « Les dieux sont tombés partout. Par le temps qui court, il ne reste debout que le culte à la patrie. Eh bien ! l'institution qui devrait être sacrée pour tous, l'armée, est devenue l'objectif des sarcasmes et des calomnies ! » écrit de son côté Édouard Siebecker dans *La République française*, feuille fondée par Gambetta en 1871[140]. Pour l'avocat général Rau, qui présenta le réquisitoire contre Lucien Descaves, la question était de savoir « si un littérateur pourra[it] impunément cracher à la face du drapeau français[141] ».

L'affrontement entre écrivains et militaires met en présence les

deux groupes chargés de la mission sacrée d'illustrer la nation, et parmi lesquels se recrutent désormais ses héros et ses saints, objets d'un culte officiel. Les sous-officiers apparaissent, sous ce jour, comme l'équivalent des prêtres critiqués par Béranger. Mais la dénonciation de l'abus d'autorité des sous-officiers par les écrivains naturalistes de la deuxième génération manifeste aussi la lutte de concurrence entre différentes espèces de capitaux au moment où le processus de démocratisation favorise la promotion de nouvelles couches sociales. La carrière de sous-officier s'offre aux soldats démunis de toutes espèces de ressources, économiques et culturelles, plaçant ces nouveaux « parvenus » de la République, qui ont tout au plus le niveau primaire, en position de commander la petite élite des conscrits ayant accédé à l'enseignement secondaire, dont font partie les romanciers dits « néoréalistes ». Les portraits satiriques des sous-officiers qui émaillent les romans de cette époque doivent se lire dans cette perspective. C'est ce qu'explique le jeune Charles Maurras qui, bien que critique du roman de Descaves, tente de comprendre d'où vient le dégoût de cette génération des enfants de la défaite, dont il est, pour l'armée. Il trouve la réponse dans l'égalitarisme de la loi militaire de 1872, qui s'inscrit dans la droite ligne du jacobinisme. En réalité, cette égalité n'a été acquise qu'après l'arrivée des républicains au pouvoir en 1876, les jeunes gens les plus instruits ayant auparavant la possibilité de contracter un engagement d'un an qui les dispensait du service ordinaire de trois ans dans l'armée active[142]. Toujours est-il qu'au lieu de conforter les liens au sein de la communauté nationale, le brassage social qui met les jeunes bourgeois au contact de la « plèbe » a des effets pervers, selon lui. Vécue comme une dégradation pour les premiers, la vie militaire apporte en effet aux seconds une nette amélioration des conditions de vie, explique Maurras :

> Pour la foule obéissante, anonyme, irresponsable et ingrate, cinq ou trois ans de flemme élyséenne ; pour la partie intelligente du pays, celle qui compte, celle qui, par les livres, par les journaux, par la parole, fait l'opinion, cinq ou trois ans de bagne ! Avouez que l'ancien régime se montrait plus intelligent en créant pour les premiers de la race des compagnies de *cadets*[143] !

À l'inverse, d'autres critiques tournent en dérision la délicatesse artiste qui s'offense des rudes conditions et de la grossièreté de la vie militaire : « […] la caserne n'est ni une école de mœurs, ni un boudoir d'élection pour les âmes d'artistes[144]. » Cette représentation, qui renvoie les créateurs au pôle féminin de l'espace social, par opposition à la virilité du soldat, réactive l'antinomie entre pensée et action, qu'incarne dans la plupart des sociétés la division du travail entre prêtres et guerriers, entre pouvoir spirituel et pouvoir temporel, selon la distinction proposée par Saint-Simon[145]. Dans un contexte de nationalisation de la morale, où le sacrifice est érigé en « vertu des

vertus », selon l'expression d'Anatole France, le thème de la dévirilisation opérée par l'intellectualisme ou la créativité va connaître de multiples réadaptations, allant de la stigmatisation des littérateurs adonnés au culte de l'art pour l'art à l'accusation faite à la littérature de contribuer à la décadence de la nation. Or, dès l'avènement de la République, il se trouve nombre d'écrivains pour placer l'intérêt de la nation au-dessus de l'intérêt de la littérature, comme en témoigne cette citation anonyme tirée d'un article consacré à *Sous-offs* de Descaves dans *La République française* :

> Je suis assez mandarin de lettres moi-même pour ne pas pouvoir médire de la littérature. Mais j'ai le courage d'avouer, de dire bien haut, que toute la littérature du monde n'est de rien devant les préoccupations plus hautes du salut et du relèvement de la patrie. J'ai même horreur de ce raffinement des esprits qui conduit à un scepticisme amollissant les caractères[146].

En effet, le monde des lettres est lui-même divisé sur la question de la liberté d'expression quand il s'agit de l'armée, signe qu'elle transcende les intérêts corporatifs. Lors de la parution du *Cavalier Miserey*, deux ans plus tôt, Anatole France n'avait pas hésité à approuver le colonel du 21e Chasseurs d'avoir ordonné de faire « brûler sur le fumier » tout exemplaire du livre :

> On veut l'indépendance de l'art. Je la veux aussi ; j'en suis jaloux. Il faut que l'écrivain puisse tout dire, mais il ne saurait être permis de tout dire de toute manière, en toute circonstance et à toutes sortes de personnes. Il ne se meut pas dans l'absolu. Il est en relation avec les hommes. Cela implique des devoirs ; il est indépendant pour éclairer et embellir la vie ; il ne l'est pas pour la troubler et la compromettre. Il est tenu de toucher avec respect aux choses sacrées. Et, s'il y a dans la société humaine, du consentement de tous, une chose sacrée, c'est l'armée[147].

L'annonce des poursuites intentées contre Descaves suscite un débat dans le milieu littéraire. Tandis que les hommes de lettres bien-pensants s'allient aux républicains pour applaudir la mesure, les partisans de la liberté d'expression estiment qu'il relève du rôle de l'écrivain de dénoncer les abus et de signaler les défauts des institutions nationales. « On n'attaque plus l'armée, du reste, car l'armée se compose aujourd'hui de la nation tout entière. Mais justement, chacun est libre et non blâmable d'avoir un avis et de signaler une faiblesse », affirme ainsi l'ancien compagnon d'exil de Victor Hugo, Henri Rochefort, dans *L'Intransigeant* du 3 décembre 1889, alors qu'il est sur le point de basculer de l'opposition de gauche au boulangisme. Selon Joseph Gayda dans le quotidien d'information *La Presse* du 23 novembre, le problème sur lequel Descaves a mis le doigt est réel et mérite examen.

La publication, dans *Le Figaro* du 24 décembre 1889, d'une protestation de solidarité en défense de la liberté d'expression signée par cinquante-quatre écrivains constitue l'acte inaugural d'une

pratique de mobilisation collective qui va se généraliser dans le champ intellectuel. Si elle emprunte sa forme aux tactiques de lobbying parlementaire[148], cette pétition constitue, dans son principe, le jury de pairs que Louis Desprez avait appelé de ses vœux comme étant seul habilité à juger des œuvres littéraires. À côté de jeunes auteurs encore inconnus, on relève en effet quelques noms illustres ou déjà célèbres comme ceux d'Alphonse Daudet, Émile Bergerat, Ernest Daudet, Théodore de Banville, Paul Bourget, Jean Richepin, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Georges Ohnet. Cette opération de transfert de capital symbolique des aînés aux cadets, sur laquelle on reviendra, vise à délimiter un espace d'autonomie pour la littérature, le jugement des pratiques relevant de la compétence des spécialistes, à l'instar des professions organisées. Les écrivains opposent ce contre-jury aux magistrats et aux jurés de la cour d'assises.

Mais cette démarche, qui entraîne des réactions du fait de la signature d'écrivains très estimés, est loin de faire l'unanimité. Les partisans de la répression, parmi lesquels Joseph Reinach, qui vient de proposer un projet de loi visant à déférer à nouveau les délits de presse au tribunal de police correctionnelle, contestent ce qu'ils considèrent comme une expression de la confraternité, de la camaraderie, voire de la « complaisance[149] ». De leur côté, les signataires nient avoir agi par camaraderie. C'est pour le principe qu'ils se sont ralliés à la cause, comme l'explique Jean Richepin qui, lui-même poursuivi une dizaine d'années plus tôt, a été le second à apposer son nom sur la pétition après Alphonse Daudet[150].

On souligne en outre le péril qu'il y aurait pour les écrivains à « créer une hostilité entre la camaraderie des lettrés et celle des soldats », le rapport de force étant en faveur de ces derniers :

> Si, par malheur, une lutte s'établissait entre l'esprit littéraire et l'esprit militaire, nous serions écrasés. Quel que soit le rôle immense et utile des remueurs d'idées, aujourd'hui, plus que jamais l'opinion est pour ceux qui versent leur sang avant d'être pour ceux qui versent leur encre.
> La politique a pu, parfois, nous donner cette illusion que nous étions les premiers dans le pays : le patriotisme nous défend de garder cette pensée et se chargerait au besoin d'en démontrer la vanité. Jadis, M. Maxime Du Camp, dans une pièce de vers, disait que la plume briserait l'épée. Je gage qu'aujourd'hui il voudrait, pour le moins, ajourner cette prophétie. La camaraderie des lettres et celle des armes, loin d'être hostiles, doivent s'appuyer l'une sur l'autre. Nous ne sommes plus au temps où le soldat se montrait méprisant pour l'homme de lettres. L'armée est pleine de lettrés. Il n'y a guère de journal où, parmi les rédacteurs, ne se trouvent de ces gentils officiers de la territoriale, qui, pour être des soldats intermittents, n'en sont pas moins de bons soldats. Ne souffrons pas qu'on brise ce lien. Ne laissons pas dénouer le faisceau des forces de la patrie[151].

L'esprit de corporation est également invoqué par Saint-Genest dans *Le Figaro*, devenu depuis 1879 un journal littéraire et politique conservateur : « Imaginez, écrit-il, que les sous-officiers aient décrit le

monde des lettres en généralisant abusivement à partir de cas particuliers de conduite immorale[152]. »

Le gouvernement semble avoir hésité entre des poursuites pour diffamation ou injure à l'armée. La diffamation aurait été abandonnée car il suffisait, pour faire rejeter la plainte, de produire la preuve de la véracité du propos, ce que Me Tézénas allait faire du reste en citant des jugements de conseils de guerre (voir chapitre 8). Finalement, l'acte d'accusation comportait cinquante-deux chefs d'accusation, dont quarante-cinq pour injure et diffamation, sept pour outrage aux mœurs. Selon Edmond Bazire, qui commente l'affaire dans *L'Intransigeant*[153], le procureur général Jules Quesnay de Beaurepaire, qui avait requis contre le général Boulanger, aurait été à l'origine de ces rigueurs. Sous le pseudonyme de Lucie Herpin, le procureur avait en effet combattu la conception littéraire de l'école naturaliste dans sa préface à un ouvrage intitulé *L'Idéal*, qui avait paru chez Plon en 1884 : il y expliquait que l'art ne pouvait être qu'une image idéalisée de la vie et de la nature.

Selon Me Tézénas, 105 journaux se prononcèrent pour les poursuites, 270 contre[154]. Parmi les opposants au roman, certains s'inquiétaient néanmoins de la réclame que lui assurait le fait même d'en parler[155]. Mais ne pas parler d'un événement qui fait du bruit, c'est manquer à son devoir de journaliste[156]. Le problème se posait également à la justice. L'instruction traînant, le livre continuait à se diffuser, bénéficiant de la publicité faite par l'annonce des poursuites, qui alimentait une « curiosité très violemment surexcitée », comme l'avait montré « cette ridicule affaire jadis intentée à l'auteur de *Madame Bovary*[157] ». Dans le cas de *Sous-offs*, elle fit grimper les ventes du roman de 7 000 à 34 000 exemplaires le jour de l'audience qui se tint le 15 mars 1890 devant la cour d'assises de la Seine. L'éditeur Stock ne se priva pas de le préciser en réponse aux questions du président Bérard des Glajeux, déclenchant l'hilarité dans la salle[158]. Elle fut évoquée à nouveau par Me Tézénas, défenseur de Descaves, au cours de sa brillante plaidoirie, qui fut ponctuée de rires et d'applaudissements[159]. Les journalistes des différents bords en tirèrent des conclusions opposées. Tandis que les opposants à la liberté d'expression y trouvaient la preuve que « notre législation est actuellement impuissante contre les écrivains qu'elle voudrait atteindre[160] », ses partisans jouaient sur les arguments du camp adverse en déplorant qu'au lieu d'ordonner une commission d'enquête, on attire l'attention des pays ennemis sur les carences de l'armée[161].

Bien que les jurés fussent prêts à condamner pour outrage aux bonnes mœurs, ils prononcèrent l'acquittement : plusieurs d'entre eux ayant recueilli les plaintes de leurs fils à l'égard des sous-officiers de leur régiment, ils voulaient contraindre l'administration militaire à

réformer les mauvaises habitudes de la vie de caserne, comme le rapporta le président de la cour Bérard des Glajeux dans ses mémoires[162]. La condamnation pour outrage aux bonnes mœurs eût brouillé le sens du verdict. Mais cet acquittement fit craindre aux défenseurs de la loi de 1881 que l'exemple ne fût utilisé par Reinach pour faire passer son projet de loi déférant l'appréciation de certains délits de presse aux tribunaux de police correctionnelle, qui avait été adopté par le Sénat le 18 février 1890[163]. Il allait pourtant être rejeté par la Chambre des députés le 2 avril, par 306 voix contre 236.

Dans un article aux accents prophétiques publié en 1879 sous le titre « La République et la littérature », Zola lançait aux républicains arrivés au pouvoir un défi qui rend *a posteriori* un son ironique :

> L'heure est donc venue de mettre la République et la littérature face à face, de voir ce que celle-ci doit attendre de celle-là, d'examiner si nous autres analystes, anatomistes, collectionneurs de documents humains, savants qui n'admettons que l'autorité du fait, nous trouverons dans les républicains de l'heure actuelle des amis ou des adversaires. La solution de cette question est d'une gravité extrême. Pour moi l'existence de la République elle-même en dépend. La République vivra ou la République ne vivra pas, selon qu'elle acceptera ou qu'elle rejettera notre méthode. La République sera naturaliste ou elle ne sera pas[164].

Tout en posant ce défi, l'auteur du *Roman expérimental* anticipait d'ores et déjà la désillusion à venir : « Les gouvernements suspectent la littérature parce qu'elle est une force qui leur échappe[165]. »

Les procès des naturalistes illustrent la tension entre le principe de la liberté d'expression et le souci de moralité de la République naissante, souci qui se redéfinit par rapport à l'« intérêt national ». Au moment où la littérature se voit investie du rôle d'illustrer la culture nationale dans un contexte de concurrence internationale, cette tension est accrue par l'élargissement du recrutement social des écrivains, à la faveur de l'expansion de l'enseignement et de la libéralisation, et par la reconfiguration du champ intellectuel avec la montée du paradigme scientifique et la division du travail d'expertise. La tentative des naturalistes d'importer ce paradigme en littérature, à travers notamment le regard médical posé sur des questions morales et sociales, selon le schème normal/pathologique qui s'impose alors, heurte non seulement les gardiens de la morale traditionnelle mais aussi les républicains. Si le principe de la liberté d'expression l'a emporté dans les cas de Bonnetain et de Descaves, il faut, pour comprendre les raisons du sentiment d'« offense », revenir sur les arguments invoqués à charge et à décharge, en les situant dans l'ensemble des débats de l'époque sur l'outrage aux mœurs, sur les procédés naturalistes et plus généralement sur les dangers de la

littérature.

1. A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales* , *op. cit* .

2. Jean-Yves Mollier, « La survie de la censure d'État (1881-1949) », in P. Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique* , *op. cit* ., p. 77-88.

3. Rapport de Lisbonne sur les propositions relatives à la liberté de presse, *Journal officiel. Débats et documents parlementaires . Chambre des députés* , 25 janvier 1881, p. 33. Voir la notice « Eugène Lisbonne », *Dictionnaire des parlementaires français* , t. IV, *op. cit* ., p. 166.

4. *Journal officiel. Débats et documents parlementaires . Chambre des députés* , 25 janvier 1881, p. 34. La phrase de Lamennais est citée par le député Agniel lors de la discussion, *ibid* ., p. 38.

5. Intervention du député Agniel, *ibid* .

6. *Ibid* ., p. 38. Voir la notice « Louis Agniel », *Dictionnaire des parlementaires français* , t. I, *op. cit* ., p. 22-23.

7. Voir la notice « Charles Floquet », *ibid* ., t. III, p. 13-15.

8. Intervention de Charles Floquet, *Journal officiel. Débats et documents parlementaires* , 26 janvier 1881, p. 58.

9. Interventions du député Agniel, *ibid* ., 26 et 28 janvier 1881 (p. 66 pour la citation).

10. Voir la notice « Louis Gatineau », *Dictionnaire des parlementaires français* , t. III, *op. cit* ., p. 130-131.

11. *Journal officiel. Débats et documents parlementaires* . *Chambre des députés* , 26 janvier 1881, p. 61.

12. Intervention du sénateur Lenoël, *ibid* ., *Sénat* , 10 juillet 1881, p. 1096.

13. Avocat, ancien bâtonnier de l'ordre, Paul Alexandre Robert de Massy avait été conseiller municipal en 1848, puis représentant du Loiret à l'Assemblée nationale de 1817, où il siégea au centre gauche. Réélu en 1876 comme député de la 1re circonscription d'Orléans, puis à nouveau en 1877, avant d'être nommé sénateur du Loiret en 1879, il fit partie de la majorité républicaine. *Dictionnaire des parlementaires français* , t. V, p. 160-161.

14. Intervention de Robert de Massy, *Journal officiel. Débats et documents parlementaires* , 16 juillet 1881, p. 1153.

15. Voir la notice « Henri Gavardie », *Dictionnaire des parlementaires français* , t. III, *op. cit* . p. 141-142.

16. *Journal officiel. Débats et documents parlementaires* . *Chambre des députés* , p. 34.

17. *Ibid* ., p. 35.

18. *Journal officiel. Débats parlementaires* . *Chambre des députés* , 3 mai 1882, p. 475-476.

19. Projet de la commission, *Journal officiel. Documents parlementaires* , 8 juin 1882 (annexe), p. 1584.

20. Jean Maitron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)* , Paris, Maspero, 1975, rééd. Paris, Gallimard, « Tel », et *Ravachol et les anarchistes* , Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

21. Entre 1871 et 1891, quarante-cinq pièces firent l'objet d'une interdiction définitive, mais deux tiers des cas sont antérieurs à 1874. O. Krakovitch, *Hugo censuré* , *op. cit* ., chap. 11.

22. Voir C. Charle, *Théâtre en capitales* , *op. cit* ., p. 389.

23. Emmanuel Arène, « Injustice distributive », *Le Matin* , 6 janvier 1890.

24. Cité in « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

25. Sur cette ligue, voir Jean-Yves Le Naour, « Un mouvement antipornographique : la Ligue pour le relèvement de la moralité publique (1883-1946) », *Histoire, économie, société* , vol. 22, n° 3, 2003, p. 385-394.

26. *Journal officiel. Documents parlementaires* . *Sénat* , annexe n° 81, p. 122.

27. Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution : XIXe siècle* , Paris, Aubier-Montaigne, 1978, rééd. Flammarion, « Champs », 2008.

28. Voir Marcela Iacub, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique XIXe-*

XXIe siècle , Paris, Fayard, 2008.

29. Voir Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la République. Censeurs et pornographes (1891-1914)* , Paris, Imago, 1990, p. 133.

30. Gustave Geffroy, « Chronique : la littérature en cour d'assises », *La Justice* , 21 décembre 1884.

31. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme* [1991], trad. fr., Paris, La Découverte, 1996.

32. *Journal officiel. Documents parlementaires, projets de lois, propositions et rapports* , 1er juin 1897, annexe n° 142, p. 434.

33. *Journal officiel. Documents parlementaires . Sénat* , 25 mars 1904, p. 377.

34. A. Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République…* , *op. cit* ., p. 204-205.

35. *Journal officiel. Documents parlementaires . Chambre des députés* , séance du 20 mars 1908, p. 684.

36. Sur son histoire, voir Émile Pourésy, *La Fédération française des sociétés contre l'immoralité publique… Son but, son caractère, son programme, ses moyens d'action et de propagande* , Bordeaux, 1929.

37. Cité in Georges Fonsegrive, *Art et pornographie* , Paris, Bloud et Gay, 1911, p. 3, 8-9.

38. A. Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République …*, *op. cit* ., p. 79-88.

39. *Ibid* .

40. Cité in *ibid.* , p. 157.

41. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* , Paris, Seuil, 1999.

42. [Samuel Jeyes], « A Study in Puppydom », *St. James's Gazette* , 24 juin 1890, in Oscar Wilde, *Art and Morality : A Defence of « The Picture of Dorian Gray »* , Stuart Mason (éd.), Londres, J. Jacobs, 1908, p. 17.

43. Voir Michael S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde. Deviance, Morality, and Late-Victorian Society* , New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, p. 53.

44. Cité in A. Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République* , *op. cit* ., p. 146.

45. Cité in G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 7 et 8.

46. *Ibid* ., p. 5-6.

47. Émile Pourésy, *La Gangrène pornographique, choses vues* , Saint-Blaise et Roubaix, Foyer solidariste, 1908, p. 30 et 37-38.

48. Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880-2000)* , Paris, BPI, 1989, rééd. BPI/Fayard, 2000, p. 26-29.

49. L'article, signé L. Baunard et intitulé « Dieu dans l'école », est cité ici d'après Marc Angenot, *Le Cru et le Faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque* ,

Bruxelles, Labor, 1986, p. 53.

50. Paul Bureau, *La Crise morale des temps nouveaux* , Paris, Bloud, 1907, p. 110-111.

51. Voir R. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France* , *op. cit* ., chap. 5.

52. M. Foucault, *Histoire de la sexualité* , t. I, *op. cit* ., p. 154.

53. Cité in M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 28.

54. Dans un article de 1877 cité in S. Chaperon, *Les Origines de la sexologie* , *op. cit* ., p. 82.

55. Dans un article de 1882 sur « Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles (suite) », paru dans *Archives de neurologie* , vol. IV, n° 12, cité in *ibid* .

56. In *Onanisme* …, p. 325, cité in M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 30.

57. *Ibid* ., p. 27-28. Ce schème relève d'un mythe savant théorisé par Montesquieu, comme l'a montré Pierre Bourdieu dans « Le Nord et le Midi : contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 35, novembre 1980, p. 21-25. Voir aussi Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], trad. fr., Paris, Seuil, 1980, rééd. 1997.

58. Nancy Erber, « The French trials of Oscar Wilde », *Journal of the History of Sexuality* , n ° 6, 1996, p. 586.

59. Voir Lion Murard et Patrick Zylberman, *L'Hygiène dans la République. La santé publique en France ou l'utopie contrariée (1870-1918)* , Paris, Fayard, 1996.

60. Leur nombre à la Chambre des députés grimpe de 33 dans la législature de 1871-1876 à 62 dans la Chambre de 1881-1885, chiffres inhabituels dans les assemblées politiques modernes. Ils étaient majoritairement opportunistes ou radicaux, de même que les 81 médecins ayant siégé au Sénat entre 1876 et 1900. Ces données sont tirées de Jacques Léonard, *La Vie quotidienne du médecin de province au XIXe siècle* , Paris, Hachette, 1977, p. 230-231.

61. Marc Angenot, *1889. Un état du discours social* , Québec, Le Préambule, 1989, p. 70.

62. Voir A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales* , *op. cit* ., et P. Casanova, *La République mondiale des lettres* , *op. cit* .

63. Francine Muel-Dreyfus, *Le Métier d'éducateur. Les instituteurs de 1900, les éducateurs spécialisés de 1968* , Paris, Minuit, 1983.

64. Anne-Marie Thiesse et Hélène Mathieu, « Déclin de l'âge classique et naissance des classiques. L'évolution des programmes littéraires de l'agrégation depuis 1890 », *Littérature* , n° 42, mai 1981, p. 89-108.

65. Voir Rémy Ponton, *Le Champ littéraire de 1865 à 1906 (recrutement des écrivains, structures des carrières et production des œuvres)* , thèse de doctorat de 3e cycle, sous la direction de Pierre Bourdieu, Université Paris-V, 1977, chap. 4.

66. Voir Lucien Febvre, *« Honneur et Patrie »* , Paris, Perrin, 1996.

67. Avner Ben-Amos, « Les funérailles de Victor Hugo », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire.* I, *La République* , Paris, Gallimard, rééd. « Quarto », 1997, p. 425-464.

68. Cité in *ibid* ., p. 454.

69. Cité in *ibid* ., p. 451.

70. Cité in *ibid* ., p. 451.

71. Ces données sont tirées de Marcel Prévost, « Les gros tirages littéraires », *Je sais tout* , 2e année, 1er semestre, III, 1905, p. 273-282. Voir R. Ponton, *Le Champ littéraire de 1865 à 1906* , *op. cit* ., p. 55.

72. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme …*, *op. cit.* , 1979, chap. 2.

73. *Ibid* ., p. 42.

74. É. Zola, « Gustave Flaubert », art. cité, p. 272-301.

75. É. Zola, *Le Roman expérimental* , Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894, p. 7, rééd. Paris, Flammarion, « GF », p. 52-53.

76. Réponse de Paul Alexis à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* , Paris, Charpentier, 1891, rééd. Thot, 1984, p. 171.

77. Voir C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit* .

78. Marc Martin, *Médias et journalistes de la République* , Paris, Odile Jacob, 1997, p. 61. Voir aussi, du même auteur, « Journalistes et gens de lettres », in Alain Vaillant (dir.), *Mesure(s) du livre* , Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 107-124. Voir encore Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information, petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* , vol. 40, n° 4, 1993, p. 578-603.

79. M. Weber, *Le Savant et le Politique* , *op. cit* . Sur le processus de professionnalisation des hommes politiques dans la France de la Troisième République, voir Dominique Damamme, « Professionnel de la politique, un métier peu avouable », in Michel Offerlé (dir.), *La Profession politique XIXe-XXe siècle* , Paris, Belin, 1999, p. 37-68.

80. Pierre Favre, « Les sciences d'État entre déterminisme et libéralisme. Émile Boutmy (1835-1906) et la création de l'École libre des sciences politiques », *Revue française de sociologie* , vol. XXII, n° 3, juillet-septembre 1981, p. 432-462 ; Dominique Damamme, « Genèse sociale d'une institution scolaire : l'École libre des sciences politiques », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 70, novembre 1987, p. 31-46.

81. Voir Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)* , Paris, PUF, 1959 ; Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust* , Paris, Seuil, 1983 ; Fritz Ringer, *Fields of Knowledge. French Academic Culture in Comparative Perspective 1890-1920* , Cambridge, New York, Paris, Cambridge University Press /Éditions de la MSH, 1992 ; Christophe Charle, *La République des universitaires 1870-1940* , Paris, Seuil, 1994 ; Laurent Mucchielli, *La Découverte du social. Naissance de la sociologie en France* , Paris, La Découverte, 1998.

82. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art* , *op. cit* .

83. Sur la professionnalisation des écrivains et les résistances auxquelles elle s'est heurtée, voir Gisèle Sapiro, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XXe siècle », in Steven Kaplan et Philippe Minard (dir.), *La France malade du corporatisme ?* , Paris, Belin, 2004, p. 279-314, et, avec Boris Gobille,

« Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », art. cité, p. 119-145.

84. Pierre Bourdieu, « Effet de champ et effet de corps », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 59, septembre 1985, p. 73.

85. Réponse de Maurice Barrès à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* , *op. cit* ., p. 47.

86. Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique : capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIXe siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 4, 1975, p. 66-81, et C. Charle, *La Crise littéraire …*, *op. cit* ., p. 61-113.

87. Voir Antoine Compagnon, *Connaissez-vous Brunetière ? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis* , Paris, Seuil, 1997 ; et Thomas Loué, La Revue des deux mondes de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la revue de la Belle Époque, Lille, Presses du Septentrion, 1999, 3 vol.

88. Réponse de Lucien Descaves à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* , *op. cit* ., p. 217.

89. Réponse de Sâr Joseph dit Joséphin Péladan à Jules Huret, *ibid* ., p. 58.

90. Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste* , Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 16.

91. Réponse de Maurice Barrès à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* , *op. cit* ., p. 47.

92. P. Bourget, « Le roman à l'Académie », *1635-1935* , *op. cit.* , p. 216.

93. R. Ponton, *Le Champ littéraire …*, *op. cit* ., chap. 4.

94. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., chap. 4 et 5.

95. C. Charle, *La Crise littéraire …*, *op. cit* ., p. 91-111.

96. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., chap. 5.

97. Henri Mitterand, *Le Discours du roman* , Paris, PUF, 1980, p. 169.

98. Comme le note M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 22.

99. Y compris lorsqu'ils contiennent des « dessins offensant pour la pudeur, quand ces dessins ne sont que l'explication du texte ; car le but poursuivi par l'auteur est alors légitime, et ses intentions ne sauraient être incriminées » ; en revanche, « [s]i l'ouvrage n'est scientifique que par les apparences et par le nom, si la science n'y sert que de prétexte à l'obscénité, il y faudra voir un outrage aux bonnes mœurs caractérisé ». Dalloz (dir.), *Supplément au répertoire méthodique et alphabétique de législation de doctrine et de jurisprudence* , t. XIII, Paris, Au bureau de la jurisprudence générale, 1893, chap. 3, section 3, n° 684, p. 365.

100. *Ibid* ., p. 118 et 174.

101. S. Chaperon, *Les Origines de la sexologie* , *op. cit* ., p. 27.

102. *Ibid* ., p. 169.

103.

Ibid ., p. 156.

104. Voir Mary Douglas, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou* , Paris, Maspero, 1971.

105. Albert Leroy, « La littérature en cour d'assises », *La Presse* , 23 décembre 1884.

106. Cité in René-Pierre Colin et Jean-François Nivet, *Louis Desprez (1861-1885). Pour la liberté d'écrire* , biographie suivie de *Pour la liberté d'écrire* et de *Mes prisons* , par un naturaliste, Tusson, Éditions du Lérot, 1992, p. 109.

107. Alexandre Hepp, « Vertu belge », *Le Matin* , 16 mai 1884, cité in *ibid* .

108. Lettre de Louis Desprez à Henry Kistemaeckers, 7 juillet 1884, reproduite in « Un procès littéraire : Louis Desprez (souvenirs d'un éditeur) », *Mercure de France* , n° 560, 1921, p. 432.

109. C'est ce que Louis Desprez a expliqué dans des lettres à son éditeur datées du 1er et du 28 juillet 1884, reproduites in *ibid* ., p. 433.

110. Lettre au juge d'instruction citée d'après le « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 21 décembre 1884. Voir aussi la lettre qu'il a adressée à Aurélien Scholl, et que celui-ci a publiée dans *L'Événement* , le 16 décembre 1884, en lui répondant qu'il valait mieux en effet qu'il ne crée pas un tel précédent.

111. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez* , *op. cit* ., p. 229.

112. D'après Lucien Descaves, *Souvenirs d'un ours* , Paris, Éditions de Paris, 1946, p. 75.

113. Émile Zola, « Louis Desprez », *Le Figaro* , 9 décembre 1885.

114. Voir René-Pierre Colin, « Chatouiller le dragon ou du bon usage des procès littéraires », in Corinne Saminadar-Perrin, *Qu'est-ce qu'un événement littéraire ?* , Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 267-275.

115. Préface d'Henry Céard à Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse* , Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. VII-VIII.

116. Les réponses aux interrogatoires sont tirées du dossier reproduit par Y. Leclerc, *Crimes écrits …*, *op. cit* ., p. 400. Voir aussi A. Zévaès, *Les Procès littéraires …*, *op. cit* ., p. 236-237.

117. Y. Leclerc, *Crimes écrits …*, *op. cit* ., p. 97.

118. Cité in le « Bulletin judiciaire » du *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

119. M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 111.

120. *Gazette des tribunaux* , 27-28 avril 1885.

121. *Gazette des tribunaux* , 15-16 mars 1886. Sur l'affaire du *Gaga* , voir Y. Leclerc, *Crimes écrits…* , *op. cit* ., p. 408-411, et Charles Grivel, « Pathologie sociale et tératologie littéraire. Dubut de Laforest », in Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes* , Actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999, *RITM* , hors-

série, Université Paris-X, 2000, p. 303-324.

122. Henri Menuelle, « Tribunaux », *La Presse* , 29 novembre 1888.

123. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 13 novembre 1891 et *Gazette des tribunaux* , 12 novembre 1891.

124. ***, « Les beautés parisiennes disparues », *Gazette des tribunaux* , 25 février 1892.

125. Pierre Véron, « Bulletin politique », *Le Charivari* , 23 janvier 1892.

126. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 21 janvier 1892.

127. ***, « Sac au dos », *Le Gaulois* , 28 novembre 1889.

128. Entretien avec Lucien Descaves publié dans *L'Éclair de Paris* , 15 décembre 1889.

129. Paul Bonnetain, « Les dessous de l'Armée », *Le Figaro* , 5 décembre 1889.

130. ***, « Sac au dos », art. cité ; Francis Magnard, « Échos », *Le Figaro* , 1er décembre 1889.

131. [Charles-Ange] Laisant, « Sous-officiers », *La Presse* , 6 décembre 1889.

132. Carle des Perrières, « La parole est au ministre de la Guerre », *Le Gaulois* , 12 décembre 1889.

133. Saint-Genest, « L'honneur de l'Armée », *Le Figaro* , 13 décembre 1889. L'article de Cassagnac est mentionné par Lucien Descaves, « *Sous-offs* en cour d'assises », *Revue d'aujourd'hui* , 15 avril 1890, p. 201-212.

134. Henri Rochefort, « Boulangisme ministériel », *L'Intransigeant* , 17 décembre 1889.

135. Plaidoirie de Me Tézénas, reproduite in Lucien Descaves, *Sous-offs. Roman militaire* , présentation d'Henri Mitterand, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 497. (Nous renvoyons désormais à cette édition.)

136. L. Febvre, *« Honneur et Patrie »* , *op. cit* .

137. *L'Éclair de Paris* , 26 décembre 1889.

138. Jacqueline, « La plume & le sabre », *Gil Blas* , 20 décembre 1889.

139. Scaramouche, « Sous-offs », *Le Gaulois* , 29 novembre 1889.

140. Édouard Siebecker, « Chronique. Ne touchez pas à l'armée ! », *La République française* , 18 décembre 1889.

141. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 16 mars 1890.

142. Les mesures égalitaires prises par le gouvernement républicain ont été applaudies par la presse de gauche. Voir par exemple Edmond Magnier, « L'égalité militaire », *L'Événement* , 26 mai 1876.

143. Charles Maurras, « Paris lettré. La littérature et l'armée. – M. Lucien Descaves (1) »,

L'Observateur français , 16 décembre 1889.

144. Jean Raulet, « Romans militaires », *Voltaire* , 11 décembre 1889.

145. Georges Dumézil a observé cette répartition des fonctions temporelle et spirituelle, auxquelles il ajoute une troisième, la fonction de production, dans les sociétés indo-européennes. On la trouve dans la société féodale, comme l'a montré Georges Duby, *Les Trois Ordres ou l'Imaginaire du féodalisme* , Paris, Gallimard, 1978. La division du champ du pouvoir entre fonctions spirituelle et temporelle se définit, selon lui, par rapport à un troisième pôle : le peuple (*ibid* . p. 103).

146. ***, « La liberté des lettres », *La République française* , 28 décembre 1889.

147. Anatole France, « Un Roman et un ordre du jour. *Le Cavalier Miserey* », *La Vie littéraire* (1re série), Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 76.

148. C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit* ., p. 112.

149. Aurélien Scholl, « Chronique parisienne », *Le Matin* , 11 janvier 1890.

150. Voir notamment les prises de position de Joseph Reinach et de Jean Richepin dans *L'Éclair de Paris* du 26 décembre 1889.

151. Scaramouche, « La camaraderie », *Le Gaulois* , 4 janvier 1890.

152. Saint-Genest, « L'honneur de l'Armée », art. cité.

153. Edmond Bazire, « Lucie contre Lucien », *L'Intransigeant* , 3 janvier 1890.

154. Voir Lucien Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 489.

155. Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

156. Jean de Nivelle, « Plus de réflexion », *Le Soleil* , 1er janvier 1889.

157. Jean de Nivelle, « L'affaire L. Descaves », *Le Soleil* , 18 mars 1890. Voir aussi le *Journal des débats* , 11 janvier 1898.

158. « Tribunaux », *La Presse* , 17 mars 1890.

159. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 16 mars 1890.

160. L. Serisier, « Les armes vaines », *Voltaire* , 18 mars 1890.

161. S[utter] L[aumann], « Une maladresse », *L'Intransigeant* , 15 décembre 1889.

162. Anatole Bérard des Glajeux, *Souvenirs d'un président d'assises* , Paris, Plon, 1892, p. 130.

163. Andrieux, « Le jury et la presse », *Le Gaulois* , 22 mars 1890.

164. Émile Zola, « La République et la littérature », article paru dans le supplément littéraire du *Figaro* du 20 avril 1879 et en brochure chez Charpentier ; il est repris in É. Zola, *Le Roman expérimental* , Paris, Flammarion, « GF », 2006, p. 339-370 (p. 341 pour la citation).

165. *Ibid* ., p. 357.

8

Littérature et dégénérescence

Ce n'est plus la faute à Voltaire, c'est la faute à Zola.

Émile Zola,
« La littérature obscène »

Sous la Troisième République s'opère un recadrage des débats relatifs à la morale publique par rapport à l'intérêt national, qui devient la valeur suprême à l'aune de laquelle sont jugés les actions et les discours. Les arguments à charge contre la littérature s'inscrivent directement dans ce cadre, qu'il s'agisse des réquisitoires prononcés devant les tribunaux ou de la critique bien-pensante, et que l'objet des récriminations soit d'ordre moral ou politique. Dans une incessante tension avec son libéralisme revendiqué, le souci de respectabilité de la jeune République passe, comme on l'a vu au chapitre précédent, par un combat contre la pornographie et l'obscénité. Pendant de l'outrage à la pudeur qui est réservé aux actions, l'outrage aux mœurs en est le principal outil pour ce qui concerne les discours et les images. Dégagé de ses fondements religieux, il donne lieu à cette époque à une intense activité de définition. Sur le plan politique, bien que la loi républicaine ne défende pas le régime en tant que tel, l'évocation de la Commune, dont le spectre continue de nourrir les craintes d'une révolte populaire, la lutte sociale, l'antimilitarisme, l'anarchisme, l'antiparlementarisme de droite font, comme plus tard le communisme, l'objet d'une répression sévère au nom de l'intérêt national. Ni les œuvres d'imagination ni la poésie n'échappent à cette rigueur, qui renvoie à une croyance partagée dans leurs pouvoirs. Dans leur cas, à défaut de crime politique qualifié, le parquet recourt à l'outrage aux mœurs, comme l'illustre l'affaire Descaves, sur laquelle on reviendra à ce propos.

L'outrage aux mœurs ne se définit pas seulement par le contenu mais aussi, on l'a vu pour les périodes précédentes, par la forme, le style, le vocabulaire. Le procès fait au naturalisme est révélateur de la nationalisation du jugement moral. Le moralisme national devient le nouveau critère de jugement hétéronome au nom duquel on entend limiter les droits de la pensée et de la littérature. Discréditée en matière de critique littéraire par la génération des Flaubert et des

Baudelaire qui ont proclamé l'autonomie du jugement artistique à son égard, la morale se drape désormais des oripeaux du nationalisme sous la plume des écrivains bien-pensants, qu'ils soient de droite ou de gauche, conservateurs ou républicains. Sans vouloir nier les spécificités des discours propres à chaque tendance, on tentera ici de faire ressortir ce qu'ils ont en commun, à savoir cette propension à justifier leur moralisme par rapport à l'intérêt national, dont la langue est un enjeu majeur.

Parallèlement à cette nationalisation, on repère une tendance à la « médicalisation » du discours critique, reflet de l'autorité acquise dans tous les domaines par le schème normal/pathologique, qui tend à se substituer à la morale traditionnelle. Ayant transposé ce schème dans l'univers fictionnel, les naturalistes se voient eux-mêmes reprocher de souffrir d'une pathologie dont les symptômes sont l'obscénité, la grossièreté du langage, le défaut de sens moral. Cette tendance à « pathologiser » l'écriture s'inscrit dans le sillage des théories développées par le criminologue Cesare Lombroso, figure de proue de l'école positiviste italienne. Si elle se heurte, sur le plan juridique, à la condition de l'intentionnalité qui sous-tend la responsabilité subjective, elle imprègne de plus en plus le discours critique hétéronome, qui entend subordonner l'art à la morale et à l'intérêt national, et qui voit dans la modernité artistique à la fois un symptôme et un facteur de dégénérescence.

Qu'est-ce que l'offense aux mœurs ?

Sous le régime de la République laïque, est défini comme crime tout ce qui offense ou met en danger la nation. Dissocié du péché, l'outrage aux bonnes mœurs trouve désormais son fondement dans l'intérêt national. En quoi ce délit représente-t-il un danger pour la nation ? En ce qu'il menace son avenir, sa vitalité, son autorité dans le monde, explique le sénateur Bérenger dans la présentation du projet de loi sur la prostitution et les outrages aux bonnes mœurs qu'il dépose en 1894 :

> Les mauvaises mœurs avilissent les caractères, dégradent l'esprit, abaissent le niveau intellectuel et moral d'un peuple. Elles sont le dissolvant le plus funeste de la famille, l'agent le plus actif des situations irrégulières, des naissances irrégulières, des naissances illégitimes, des existences sans travail et sans règle, principal aliment de la criminalité. Si, par l'exemple, elles arrivent à la longue à pénétrer les couches profondes et saines où circule la sève même du peuple, elles risquent de l'atteindre dans sa virilité, dans son activité, dans sa santé même et jusque dans les sources de sa fécondité.
> C'est par la ruine des mœurs qu'ont commencé la plupart des décadences[1].

Comme le souligne à juste titre le juriste Paul Lapeire[2], la crainte

de la dépopulation fournit une justification majeure aux pourfendeurs de la pornographie, considérée comme facteur de débauche et de dissolution de la famille. Une crainte que cristallisent les statistiques de l'époque indiquant une baisse des taux de natalité, dépassés dans la première moitié des années 1890 par les taux de décès.

En s'emparant de toutes les nouvelles « tares » de la société, tous les problèmes constitués en « question sociale », de l'alcoolisme aux déviances sexuelles et à la prostitution, la littérature réaliste, Zola en tête, s'était vu accoler l'étiquette de « pornographie », dans la presse de gauche comme de droite. Taboue, la sexualité ne pouvait être évoquée, même allusivement, sans déchaîner la critique conservatrice et puritaine, qui aussitôt désignait les malfaiteurs de la plume à la justice.

La littérature était plus généralement accusée d'entraîner l'irrémédiable déclin de la nation en exaltant les droits de l'individu plutôt que ses devoirs envers la société. Le régime républicain, qui avait libéralisé l'imprimé, privatisé la religion, autorisé le divorce par la loi Naquet de 1884, en était jugé largement responsable. Représentant du catholicisme social, qui s'affirme alors comme le fer de lance de l'Église, Paul Bureau dénonçait en ces termes la crise morale des temps modernes :

> Philosophes et poètes, romanciers et auteurs dramatiques s'emploient avec entrain, non pas à excuser, mais bien plus à justifier, à légitimer, *à fonder en raison et en droit* les simples caprices ou les plus étranges excès de la luxure. La complaisance que l'on met à célébrer les joies et les vertus des amants, le droit de l'homme aux jouissances charnelles, n'a d'égale que celle avec laquelle on étale les conséquences fâcheuses du célibat continent ou de la chasteté, les souffrances et les méfaits du mariage indissoluble et fécond[3].

Et de citer en exemple la Nora d'Ibsen, qui faisait primer les revendications féministes de devoirs envers soi-même sur les devoirs conjugaux. « Ainsi, de tous côtés, par le roman comme au théâtre, par les revues et les journaux comme par les brochures et les conférences, la propagande des doctrines immorales se poursuit et se développe, exaltant les droits de la passion et de la luxure[4]. » Ces moralistes exerçaient, par le biais des ligues de moralité, comme on l'a vu, une pression constante sur le gouvernement républicain pour renforcer le dispositif répressif et ses applications.

Les arguments mobilisés contre le durcissement des sanctions dans les affaires d'outrage aux mœurs se situent sur trois plans : celui de leur inefficacité, celui du droit de l'écrivain à décrire la réalité et celui de la définition même du délit d'outrage aux mœurs. Le premier type d'argument, d'ordre à la fois général et pragmatique, consistait à dire qu'aucune demi-mesure n'est possible entre la liberté de publier et le contrôle de l'imprimé : il n'y a pas de troisième voie, en quelque

sorte. Si l'écrit peut constituer un danger public, la répression, qui n'intervient qu'après qu'il a été mis en circulation, est inefficace : condamner Desprez six mois après la parution de *Autour d'un clocher* ou poursuivre Bonnetain trois ans après la sortie de *Charlot s'amuse* est aberrant, sous ce rapport. C'est ce que fit valoir Me Cléry, le conseil de Bonnetain, lors du procès[5]. Il n'y a que les mesures préventives pour protéger réellement la population de ce danger, ce qui suppose un retour à la censure. La liberté totale, qui soumet l'écrit au seul jugement du public, est l'unique alternative. À ceci, les défenseurs de la « décence publique » avaient répondu par la loi de 1882 qui déférait l'outrage aux mœurs aux tribunaux de police correctionnelle, dont l'action était plus rapide, et en rétablissant la saisie préventive pour les écrits également, mais le livre avait été exempté de ces dispositions spéciales. La loi de 1898 allait y ajouter la destruction des exemplaires en cas de condamnation, et, pour le livre, l'allongement du délai de prescription. Mais le problème de fond ne s'en trouva pas résolu pour autant.

Le deuxième type d'objection que les écrivains poursuivis et leurs défenseurs opposaient aux pourfendeurs de l'immoralité portait sur l'accusation d'outrage aux mœurs, qu'ils contestaient en revendiquant le droit de décrire la réalité. « M. Jean Richepin, avec une audace qui ne déplaît pas, a sauté dans le réel à pieds joints, et tant pis si ce n'est pas précisément de perles qu'il nous éclabousse », avançait en 1876 le chroniqueur Paul Arène, louant le recueil « humain » et « terrestre » composé par le poète[6]. « Un écrivain a le droit de prendre le sujet qui lui convient, tel cas pathologique qu'il trouve intéressant et d'en montrer les hideurs ou les beautés », protestait le critique d'art Albert Leroy, proche de Manet, dans *La Presse* du 23 décembre 1884. Il était, selon lui, difficile à Desprez ou à Bonnetain « de ne pas côtoyer le genre luxurieux en parlant, le premier des amours d'un curé sanguin et d'une institutrice bonne fille, le second d'un vice honteux qui exerce de si terribles ravages chez les adolescents ». Dubut de Laforest expliquait avoir consacré sa carrière à « la recherche de l'inconnu pathologique, dans l'espèce humaine », examinant des cas : le monstre, le monomane, le névropathe, le satyrisiaque, la femme frappée d'incapacité sexuelle, l'inceste, l'aliénation, l'exhibitionnisme ou l'obscénité, afin de « fouiller au scalpel et peut-être guérir les entrailles humaines[7] ».

Les écrivains revendiquaient ce droit au même titre que les journalistes et que les savants. En 1880, dans un article intitulé « De la moralité », Zola avait protesté contre la censure que les journaux imposaient aux romans-feuilletons quand des descriptions bien pires de crimes, de meurtres, de viols, d'orgies et d'incestes s'étalaient en toute obscénité dans les rubriques consacrées aux faits divers[8]. Lors de

son procès, Louis Desprez reprocha de son côté à la justice d'avoir deux poids deux mesures : la poursuite d'ouvrages littéraires traitant de l'amour était d'autant plus injustifiée que la description du coït, de la masturbation, de la sodomie, de la pédérastie s'étalait dans les livres de vulgarisation médicale, « raccrocheurs et sournois », qui encombraient les devantures des libraires[9]. Les écrivains mis en cause expliquaient par ailleurs que, loin d'encourager au vice en le décrivant, c'était au contraire pour en dégoûter les lecteurs. Me Lagasse alla jusqu'à plaider en défense de Raoul Ponchon que, dans sa nouvelle « Vieux messieurs », son client défendait précisément l'amour naturel contre les vices et l'amour contre nature :

> Il proteste contre les mièvreries et les raffinements d'une catégorie de littérateurs qui donne à la femme un costume qui comprime ses formes, des passions qui dépriment son cœur et en font une poupée vicieuse, égarée et introuvable au fond du nid de dentelles, où ils l'ont blottie.
> Ponchon lui veut la femme simplement vêtue d'une chemisette facile à ouvrir et toujours prête à obéir aux caprices de la nature sans malice, sans défense et sans perfidie. Que s'il lui arrive de trouver sur sa route quelque spectacle contre nature, il le dénonce aussitôt comme un crime contre ce qu'il met plus haut encore que le vin, un crime contre l'amour[10].

Le caractère indéfinissable du délit d'outrage aux mœurs était le troisième argument invoqué par les défenseurs de la liberté d'écrire. Lors du débat à la Chambre des députés sur la loi de 1882, une voix s'était élevée pour s'opposer au projet, celle du député Jules Gaillard, républicain radical qui siégeait à l'extrême gauche et votait avec la fraction libertaire[11]. Ce projet, qui faisait rentrer le délit d'outrage aux bonnes mœurs par voie de presse dans le droit commun et l'attribuait au tribunal de police correctionnelle, constituait, à ses yeux, un véritable danger pour la liberté de presse, l'art et la pensée. L'assimilation au droit commun pouvait entraîner la saisie d'un journal et l'arrestation de son gérant ainsi que de tous les complices présumés dès l'instruction[12]. Cette procédure déshonorante ne frapperait pas seulement les auteurs d'écrits « obscènes ». Elle risquait en effet de toucher des « écrivains éminemment respectables, soucieux de leur art, du public et de leur dignité », et de les faire asseoir sur le banc du tribunal de police correctionnelle au même titre que les premiers, alors qu'ils sont « séparés par des abîmes intellectuels que ne comblent pas l'obscénité des uns, le talent des autres ».

Le député ne soupçonnait pas les membres de la Chambre de vouloir, « sous prétexte de répression du délit d'outrage aux bonnes mœurs, paralyser l'expression de la pensée humaine en tant qu'elle se produit dignement ». Cependant, toute l'histoire de la jurisprudence en cette matière montrait qu'un tel risque existait. Et Gaillard de citer les cas nombreux d'écrivains traduits en justice pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs : Paul-Louis Courier, Gustave Flaubert,

Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Jean Richepin, Guy de Maupassant. Le risque tient, poursuivait le député, à l'impossibilité même de définir le délit d'outrage aux bonnes mœurs. La commission prétendait l'avoir défini, et cependant la définition était circulaire : il y aura délit d'outrage aux bonnes mœurs quand il y aura publication obscène, mais la publication obscène ne peut se définir que par son effet, qui est l'outrage aux bonnes mœurs ! Or, plaidait le député, « un délit qui n'est pas susceptible d'une définition rigoureuse ne doit pas être livré à l'appréciation des magistrats ». La question de l'existence du délit ouvrait la porte à l'arbitraire. C'est pourquoi seul le jury, expression de l'opinion publique, pouvait et devait trancher en cette matière[13]. Et Gaillard de démontrer que la loi de 1881 donnait suffisamment de moyens pour réprimer le délit d'outrage aux bonnes mœurs, le problème était qu'elle n'avait pas été appliquée, le parquet ayant engagé très peu de poursuites (moins de cinq cas en cour d'assises depuis le vote de la loi). Cette intervention, qui recueillit des approbations à l'extrême gauche, ne suffit pas à empêcher le projet de loi de passer avec une très large majorité de 426 voix sur 472 (seules 46 voix s'y opposèrent). La prophétie du député Gaillard devait se réaliser, comme on l'a vu.

Son argument fut repris et développé par Louis Desprez lors de son procès. Selon le jeune écrivain, il est impossible de définir l'outrage aux bonnes mœurs par l'écrit. Car à la différence du vol ou du meurtre, qui sont des faits, il n'y a pas ici de corps de délit, de délit matériel. Conformément au droit pénal, la loi de 1881 exige que trois conditions soient remplies pour qualifier un acte de crime ou de délit contre la chose publique : qu'une « intention perverse » ait été détectée chez l'inculpé ; que le fait commis ait causé « un préjudice à la société » ; qu'il puisse être rigoureusement défini, afin qu'aucune place ne soit laissée à l'arbitraire.

C'est sur le premier point qu'on incrimine les écrivains : pour leurs idées, pour des « intentions perverses », qu'on s'efforce de « faire saillir » de leur prose. Sous ce rapport, ils ne sont pourtant que de « simples suspects ». L'intention de nuire ne peut être démontrée sur la base de quelques fragments sortis de leur contexte, en déformant le propos, le sens de l'œuvre.

Mais quel est le préjudice causé à la société ? On retrouve ici le débat soulevé par la question de la provocation non suivie d'effets, et qui divise à ce jour les opinions. Dans un livre intitulé *La Liberté d'offenser*, le philosophe Ruwen Ogien distingue l'offense du préjudice. Offenser, c'est blasphémer, choquer, heurter des convictions morales ou religieuses. Porter préjudice, c'est porter intentionnellement atteinte à l'intégrité physique d'autrui et à ses droits fondamentaux. Il se réfère à John Stuart Mill qui, dans *De la liberté* (1859), explique que

« seule la nécessité d'empêcher que des préjudices graves et concrets soient volontairement causés à des personnes concrètes peut justifier l'intervention de l'État par la menace ou la force ou les ingérences de chacun et de tout le monde dans la réprobation politique et morale ». Cela renvoie au « principe de non nuisance[14] ».

Desprez considère lui aussi que « le délit commence au point où la liberté d'un homme empiète sur la liberté d'un autre homme ». L'impossibilité de définir le préjudice dans le cas de l'outrage aux mœurs ouvre selon lui la voie à l'arbitraire dans l'application de la loi et conduit à l'abus de pouvoir :

> Qu'est-ce, en effet, que les bonnes mœurs par rapport à l'écrivain, les bonnes mœurs du style ? Que raconte un écrivain *qui ne se respecte pas* , et que ne raconte point un écrivain *qui se respecte* ? […] On peut raconter tant qu'on veut comment on vole, comment on tue, on ne peut pas raconter comment on aime. Il n'est pas malhonnête de détailler un meurtre, il est très malhonnête de détailler un accouplement.

Et d'évoquer « les feuilletons qui encombrent le rez-de-chaussée des journaux », et qui ressemblent « à des étalages de bouchers, à des charcuteries sanguinolentes ». Les plus « atroces parricides » y sont minutieusement décrits, des cadavres sont coupés en morceaux, et, cependant, « personne ne songe à taxer d'immoralité ces romanciers qui narrent tout au long, avec une véritable jouissance, les crimes les plus abhorrés et les plus stigmatisés par la loi ». Pourquoi la description de l'amour même légitime serait-elle défendue quand le meurtre peut être peint dans ses détails les plus choquants ? « Le meurtre n'est donc pas plus immoral et plus honteux que l'amour[15] ? »

La raison de ce tabou, Desprez la trouve dans l'idée chrétienne du péché originel. Elle n'existe pas, en effet, dans le monde païen, dont l'Inde fournit un exemple. Le catholicisme a fait de la pudeur une vertu, il a glorifié la chasteté et magnifié le célibat. Le protestantisme a encore renforcé cette morale ascétique. Quant à l'abus de pouvoir, il est manifeste dans les poursuites visant la littérature naturaliste, que Desprez distingue de « la basse spéculation pornographique qui court les ruelles, sans nom d'auteur et sans nom d'éditeur ». Jamais la loi n'a visé des livres vivants, signés « fièrement », publiés par « un éditeur de flair », avance-t-il non sans raison[16].

Ainsi, outre l'inefficacité de la répression et la dénégation du crime qui leur était reproché, c'était la définition même de l'outrage aux mœurs que mettaient en cause les écrivains incriminés par la bouche du jeune Desprez, qui s'était érigé en législateur. Cette tentative de renversement du rapport de force avec la justice ne lui fut pas bénéfique, comme on l'a vu : la mise au jour des incohérences de la loi par un accusé a rarement l'heur de plaire au tribunal qui le juge en son nom.

Les défenseurs de la liberté d'écrire dénonçaient de manière

générale un durcissement de la répression. Dans *Le Charivari*, on s'étonnait qu'une œuvre comme *Deux Amies* soit poursuivie pour avoir traité d'un thème abordé par Mitylène, Baudelaire, Méry et Gautier, signe de l'arbitraire des décisions de justice[17]. Mais la stratégie classique qui consistait à énumérer la liste des œuvres non poursuivies abordant les mêmes thèmes[18] était risquée : « […] les avocats prennent l'habitude de défendre leurs clients en dénonçant les personnes qui ont commis le même délit : triste et dangereux procédé », commente un journaliste[19].

Du caractère circulaire de la définition de l'outrage aux mœurs témoigne, par exemple, l'énoncé de la prévention contre « L'enfant du crapaud » de Camille Lemonnier, qui comprend « la description d'une longue scène d'immoralité et de débauche, dans laquelle on rencontre tous les éléments constitutifs de l'outrage aux bonnes mœurs[20] ». De telles tautologies se retrouvaient dans toutes les tentatives de définition des entrepreneurs de morale.

Deux termes firent l'objet d'une intense activité interprétative de la part des ligues de moralité qui se constituaient alors dans différents pays : obscénité et pornographie. La première avait l'avantage de permettre de sortir de la tautologie en caractérisant l'outrage aux bonnes mœurs par une propriété attribuée à l'objet, mais qui était en même temps réputée avoir un pouvoir de contagion (la propagation d'idées « obscènes »). Tout en étant plus précise, elle semblait donc présenter, juridiquement, un degré « d'objectivité » supérieur, tant par rapport aux intentions de l'auteur que par rapport à des « mœurs » en constante évolution.

Cette notion d'obscénité avait été codifiée en Angleterre dans l'*Obscene Publications Act*, édicté en 1857 à l'initiative de Lord Campbell. Aux États-Unis, le combat contre l'obscénité mené par Anthony Comstock, fondateur de la New York Society for the Suppression of Vice, avait conduit à l'adoption, la même année, du *Comstock Act*, qui déclarait illégaux toute livraison ou tout transport de matériel obscène ou lascif, méthodes contraceptives incluses, mesures dont s'était inspiré le sénateur Bérenger pour la loi votée en 1898. C'est sur plainte de cette ligue que les trois numéros de la *Little Review*, où avait paru *Ulysses* de James Joyce, seraient saisis et interdits par la US Post Office en septembre 1920, et ses directrices, Margaret Anderson et Jane Heap, condamnées pour publication d'obscénités. Il fallut attendre la décision en appel pour que l'interdiction soit finalement levée en 1933, le juge John M. Woolsey ayant conclu que « si en bien des endroits *Ulysses* produisait sans aucun doute un effet quelque peu émétique sur le lecteur, jamais il ne tendait à faire l'effet d'un aphrodisiaque[21] ».

La loi de 1881 avait introduit, dans l'article 28 réprimant

l'outrage aux bonnes mœurs, la notion d'obscénité pour caractériser le délit lorsqu'il s'agissait d'images, dessins et gravures. Trouvant cette qualification trop étroite, le sénateur Bérenger proposa, dans le projet de loi qu'il déposa en 1894, d'y ajouter les termes « ou propre à exciter à la débauche ou à la corruption de la jeunesse ». Il invoquait à l'appui les législations anglaise, américaine, canadienne, italienne et allemande. Le gouvernement s'opposa au deuxième terme, qui risquait, par sa définition trop vague, de rouvrir une brèche où pourraient s'engouffrer les délits d'opinion, et notamment la bonne vieille morale publique et religieuse. Seule l'« excitation à la débauche » fut conservée. Elle fut remplacée par « provocation à la débauche » lorsque la nouvelle version du projet fut discutée au Sénat en 1897, puis par « contraire aux bonnes mœurs » à la Chambre des députés. Cet ajout donna lieu, dans la jurisprudence, à des interprétations opposées, notamment en matière d'annonces et de correspondances, l'une, restrictive, épargnant celles qui ne contenaient rien d'obscène dans le texte, l'autre, large, punissant l'intention, conçue comme excitation à la débauche (par exemple, la vente de contraceptifs ou l'annonce pour des « massages anglais » ou « persans »), conformément à l'esprit qui avait présidé à la rédaction de la nouvelle loi. La Cour de cassation tranchera en faveur de la première dans quatre arrêts prononcés en 1910-1911, limitant la définition de l'outrage aux bonnes mœurs à l'obscénité des descriptions. Ce n'était donc pas le but mais la forme même de l'écrit qui conférait à une publication son caractère obscène, selon ces arrêts qui choquèrent les ligues de moralité[22].

L'obscénité se définissait comme la description de l'acte charnel. Une analogie était établie entre l'outrage à la pudeur que constituait cet acte en public et sa description, comme l'expliquait l'infatigable animateur de la Ligue pour le relèvement de la moralité publique, Émile Pourésy, dans le premier chapitre de son livre *La Gangrène pornographique*, publié en 1908 :

> La publicité de « l'acte charnel » constitue l'outrage à la pudeur. Et cependant ce même acte pourrait être parfaitement moral dans le silence de la chambre à coucher. Préparé et accompli en vue de fins morales, mais publiquement, ce même acte tombe sous les peines correctionnelles. Il en est donc de même des « écrits » qui tendent aux mêmes faits. Les productions littéraires et artistiques qui décrivent « l'acte charnel » et qui par là créent un fait obscène, relèvent des lois de 1882 et 1898 et constituent « l'outrage aux bonnes mœurs ».
> Dès qu'un dessin, écrit, emblème, affiche, etc., tend à reproduire les préliminaires, les péripéties et les fins de « l'acte charnel » il est obscène. Il est donc facile de déterminer les limites de l'obscène[23].

Le tribunal de Limoges, dans une décision du 22 janvier 1900, avait interprété ainsi les termes de la loi de 1898 :

> Sont obscènes, contraires aux bonnes mœurs, et par suite tombent sous l'application des lois du 2 août 1882 et 16-18 mars 1898, les écrits qui n'ont en vue que d'exciter les passions sensuelles, et qui, soit par des expressions dont le sens apparaît clairement, soit par des allusions et des descriptions dont la transparence ne peut tromper personne, dépeignent l'acte charnel, et les parties de l'homme et de la femme qui doivent demeurer cachées[24].

D'étymologie grecque, le terme de pornographie désignait au départ l'étude de la prostitution. Son acception s'élargit à cette époque, dans le cadre du combat des ligues de moralité, qui associent prostitution et objets, images ou écrits taxés d'immoralité. « L'organisation de la prostitution et la production d'œuvres littéraires et artistiques immorales ont appelé le mot pour les désigner. En effet, la pornographie est la description graphique ou littéraire de l'obscénité. Elle est contraire aux bonnes mœurs et à la pudeur », précisait Émile Pourésy dans sa tentative d'en donner une définition claire. Remontant à Platon qui déjà « se plaignait des descriptions licencieuses de son temps et leur reprochait de détourner la jeunesse du devoir et de la vertu », il relevait une évolution du vocabulaire en cette matière : « Autrefois on appelait licencieuses, immorales, des choses que l'on désigne couramment aujourd'hui par grivoise, immonde, obscène, rosse, ignoble, graveleux, en un mot "pornographique". » Le terme était employé depuis la découverte de l'image à bon marché et du journal illustré, mais il ne figurait pas dans la loi punissant l'outrage aux bonnes mœurs, constatait Pourésy. Du reste, le législateur avait « bien rarement défini la portée des termes employés dans la rédaction des lois sur les questions de moralité ». Certes, poursuivait-il, il y aurait un danger à demander des définitions trop absolues de l'obscénité ou de la pornographie, mais il serait « sage d'éclairer les gens de bonne foi qui demandent à chaque instant ce qui est obscène et ce qui ne l'est pas[25] ».

Gaston Richard, professeur de sociologie à l'université de Bordeaux, distinguait deux acceptions courantes du terme de pornographie. En premier lieu, l'étude de la prostitution au point de vue social, qui n'avait rien d'immoral en soi, « en tant qu'un tel travail [était] inspiré par une haute préoccupation humanitaire et sociale, ou par le souci de la moralité publique ». Mais la pornographie était « aussi – et surtout – la peinture obscène, ou plus généralement le caractère immoral de certaines œuvres littéraires, artistiques, mis au service du libertinage et de la débauche ». Celle-ci était « nécessairement contraire aux bonnes mœurs. Elle tend[ait] à représenter publiquement, par les moyens les plus adéquats à ses fins, ce qui est immoral et provoque la débauche des sens[26] ». Par conséquent, commentait Pourésy, la description des actes relevant de la prostitution n'était répréhensible que si elle avait pour but « de provoquer l'homme ou la femme à la débauche, d'exciter en eux des

désirs sexuels ».

Mais les pourfendeurs de la pornographie ne parvenaient pas à se mettre d'accord sur une définition. Lors d'une rencontre à la Sorbonne le 4 février 1906, l'abbé Sertillanges, dominicain influent dont on découvrira par la suite qu'il entretenait des relations très intimes avec ses confessées[27], avait défini la pornographie comme « tout ce qui trouble la chair ». Cette définition ne satisfaisait pas Pourésy. « Presque toujours l'obscénité trouble ou prostitue l'esprit, la mentalité », expliquait-il. Cependant, bien des personnes peuvent voir des choses obscènes « sans que leur chair en soit en rien troublée ». Il fallait tenir compte « des natures faibles, des caractères efféminés, des mystiques, chez lesquels des tares héréditaires ou une éducation faussée ont déséquilibré le jugement. Ceux-là se troubl[ai]ent pour rien, et ne [pouvaient] voir une œuvre d'art représentant une nudité sans être gênés ». Ce n'était donc pas à « ce genre d'experts qu'il fallait s'adresser pour apprécier l'obscénité ou la pornographie de l'art et de la littérature. Pas davantage à ceux qui ont développé en eux-mêmes ce penchant à la débauche du corps qui est latent même chez beaucoup ».

Tout en proclamant son admiration pour le sénateur Bérenger, dont il s'était rapproché comme on l'a vu dans le cadre de la Fédération française des sociétés contre l'immoralité publique, Pourésy n'admettait pas plus la définition qu'il avait proposée dans son *Manuel pratique contre la pornographie*, paru en 1907 également : « La pornographie, c'est tout ce qui peut corrompre l'enfant. » Selon Pourésy, en effet, si cette thèse était admise, il y aurait peu de pornographie publique à condamner, car la plupart des productions obscènes sont incomprises de la majorité des enfants. Il préférait s'en remettre à la définition des juges du tribunal de Limoges : « […] est obscène tout ce qui tend publiquement et intentionnellement au rapprochement des sexes[28]. »

Pourésy récusait en revanche en cette matière tout relativisme moral : contre l'idée que « les bonnes mœurs sont les mœurs de l'époque où l'on vit », suivant la définition sociologique, reprise par un procureur de la République, il considérait celles-ci comme un « patrimoine d'expériences, de moyens, de principes, que les civilisations ont laissé comme la voie dans laquelle les peuples peuvent et doivent marcher[29] ». Les catholiques rejetaient également le principe juridique d'une morale fondée sur des mœurs en constante évolution, mais pour réclamer de leur côté une direction spirituelle fondée sur la doctrine de l'Église[30].

La discussion autour du nu chaste alimentait ce questionnement sur l'évolution des mœurs. Lors du débat de 1908 sur le nouveau projet de loi réprimant l'offense aux mœurs, le député Laurent Prache,

avocat républicain libéral spécialiste des questions de propriété littéraire et industrielle[31], avança qu'il était très difficile de définir ce qui constituait l'obscénité – et notamment ce qui la distinguait du nu : les commerçants tout à fait honorables qui vendaient des photographies de nus aux élèves de l'École des beaux-arts en prenant le soin de vérifier le statut de leurs clients ne risquaient-ils pas de tomber sous le coup de la loi en l'absence d'une définition claire[32] ? Il faisait écho à une polémique engagée à la suite du deuxième bal des Quatr'z Arts, qui s'était tenu au Moulin-Rouge en 1893, et où quatre jeunes femmes modèles avaient défilé en « tenue de travail », c'est-à-dire quasiment nues. Sur la protestation indignée du sénateur Bérenger, une instruction fut ouverte au nom de l'article 330, et les condamnations tombèrent, mais les peines furent légères (100 francs d'amende par inculpé).

Le débat prit de l'ampleur à propos de la suppression de la censure théâtrale en 1904. Pourquoi la danse et le théâtre ne bénéficiaient-ils pas du même privilège que les arts plastiques ? demandaient les artistes. Pierre Louÿs compara ainsi l'apparition « presque immatérielle » du nu voilé de jeux de lumière sur la scène à la nudité crue des modèles que l'État payait pour se déshabiller à la lumière du jour devant les élèves des Beaux-Arts[33]. La théorie du nu artistique était née. La Ligue pour la liberté de l'art l'utilisa pour dénoncer la propension des magistrats à confondre ce qui est contraire à la pudeur et ce qui est obscène : les chefs-d'œuvre classiques dont sont remplis les musées sont bien contraires à la pudeur, mais pas obscènes. Et de rappeler que « les impudicités d'aujourd'hui peuvent fort bien devenir les chefs-d'œuvre de demain[34] ». Cette conception était évidemment combattue par les ligues de moralité, lesquelles considéraient non seulement, avec le sénateur Bérenger, que « l'art n'est pas une excuse », mais que, « *en dépit de l'art, et souvent même à cause des raffinements artistiques d'une œuvre*, le sujet de cette dernière p[ouvait] agir sur les sens de la façon la plus pernicieuse », comme le formula le premier secrétaire de la Fédération des sociétés masculines contre la pornographie, Joseph Pappers, instituteur à Cologne, dans le rapport sur « l'état de la pornographie dans chaque pays et sur sa législation » qu'il présenta au Congrès international contre la pornographie tenu à Paris en mai 1908[35]. Pourtant, elle fut reprise par certains entrepreneurs de moralité proches des milieux artistiques tels que Georges Fonsegrive. Figure en vue du catholicisme libéral, cet ancien séminariste, agrégé de philosophie, qu'animait le souci de concilier la religion avec le monde moderne, expliquait ainsi que « le nu pour le public demeure toujours plus chaste que le déshabillé », opposant sous ce rapport *La Source* et *La Grande Odalisque* d'Ingres au *Coucher des ouvrières* de Fragonard[36].

Ainsi, la notion d'obscénité se redéfinissait précisément par ce qui l'opposait à l'idéalisation opérée par l'art. En reprochant aux naturalistes leur matérialisme, c'est avant tout l'absence d'idéalisation que visaient ceux qui les accusaient d'obscénité.

Les usages politiques de l'offense aux mœurs

Si les attaques traditionnelles contre les descriptions licencieuses s'enrobaient du souci de l'intérêt national, le reproche d'immoralité dissimulait souvent des enjeux sociaux et politiques. Malgré la différenciation des types de délits dans la législation sur la presse, l'offense aux mœurs continuait à être utilisée pour attaquer des productions littéraires gênantes sur le plan politique, mais qui ne pouvaient être traitées comme des déclarations d'opinion. Après la victoire républicaine de février 1876, un débat s'éleva sur la question de l'amnistie des communards, réclamée par l'extrême gauche et des personnalités comme Victor Hugo, qui siégeait au Sénat. L'écrivain socialiste Léon Cladel publia dans *L'Événement* du 1er avril 1876 une nouvelle intitulée « Une maudite », qui mettait en scène une jeune femme dont le mari avait été déporté. Ne pouvant travailler, en raison d'une main mutilée par la roue d'une machine, elle était contrainte de se prostituer pour gagner sa vie et nourrir ses deux enfants. Le substitut Bloch vit dans ce récit non seulement un outrage à la morale, mais aussi une tentative de réhabilitation de « criminels que la justice a frappés ». Considérant que la nouvelle encourageait « à la licence et aux mauvaises mœurs par le tableau cynique de faits imaginaires dont l'immoralité n'est et ne peut être contestable[37] », le tribunal de police correctionnelle condamna l'auteur et le gérant du journal, Benjamin-Firmin Fillâtre, à un mois d'emprisonnement et 500 francs d'amende chacun pour le délit d'outrage aux bonnes mœurs. En prison, Cladel rencontra Gabriel Deville, figure de proue du socialisme contemporain, qui purgeait une peine de six mois pour avoir publié un article en faveur de l'amnistie dans le journal *Les Droits de l'Homme*, article que le parquet considéra comme faisant « l'apologie de faits qualifiés de crimes ».

La Chanson des gueux de Jean Richepin fut également poursuivie. Né en 1849, ancien élève de l'École normale supérieure, devenu journaliste dans la presse radicale et socialiste, il était l'auteur d'une biographie de Jules Vallès qui, sous le titre *Étapes d'un réfractaire*, rendait hommage à l'insurgé. Les poursuites furent intentées à la suite d'un article du polémiste catholique Louis Veuillot dans son journal *L'Univers*. « L'auteur, expliquait-il, a voulu et peut-être cru ne point faire de politique, mais plusieurs couplets de ses chansons renferment

les notes très sonores des couches “nouvelles” :

> Ouvrez la porte
> Aux petiots qu’ont un briquet.
> Les petiots grincent des dents.
> Ohé ! les durs d’oreille !
> Nous verrons là-dedans,
> Bonnes gens,
> Si le feu vous réveille !

À la place de M. de Marcère et même de M. Gambetta, nous prendrions garde de ces paysanneries, qui pourraient devenir des Marseillaises plus efficaces que la vieille, laquelle a fait son temps. » Veuillot soulignait bien qu’il s’agissait là d’un « vrai poète », l’héritier de Victor Hugo, qui avait réclamé l’amnistie des communards au Sénat. Mais le briquet des petiots lui apparaissait bien plus menaçant que la prose sage et dépassée du vieux poète. D’autres critiques renchérirent. C’était la quête de l’originalité à tout prix, la volonté de dépasser l’audience d’une « petite coterie d’admiration facile », qui avait conduit le jeune normalien à « souill[er], avec préméditation » l’art poétique. « Mal conseillé », il avait fait une « mauvaise action », décrétait Jean de Nivelle dans *Le Soleil*[38]. Dans *Le Charivari*, on reniait ce « Baudelaire de troisième catégorie » qui avait oublié que « le lecteur français veut être respecté[39] ». À quoi le poète incriminé rétorqua :

> […] ce qu’on a frappé dans mon livre, c’est bel et bien la liberté d’écrire et la liberté de penser.
> Malgré la Révolution, en dépit de l’esprit moderne, nous n’avons encore ni la liberté de la plume, ni la liberté de la parole.
> Nous n’avons même pas la liberté de la chanson.
> Le mot de Beaumarchais est toujours vrai : on peut parler de tout, pourvu qu’on ne parle ni de ceci, ni de cela, ni du reste.

Pour Richepin, qui écrit au moment où se prépare la loi de 1881, il n’y a qu’à « faire rentrer la presse dans le droit commun, et à décréter la loi suivante : *Il n’y a plus de loi*. » Sa condamnation prouve à ses yeux

> combien il nous reste encore d’efforts à faire avant d’être en vraie République. Cela prouve aussi combien les heureux du monde ont peur d’entendre la voix des misérables. […] En un mot, j’ai voulu faire chanter *Les Gueux* ; et les honnêtes gens viennent de me clore la bouche brutalement, avec l’éternel cri de guerre des heureux :
> – Les gueux n’ont pas le droit de parole. Silence aux pauvres[40].

La restriction de la provocation non suivie d’effets à des délits caractérisés dans la loi de 1881 limita fortement les abus de justice en matière de délits d’opinion. Néanmoins, l’outrage aux mœurs était un délit suffisamment vague pour se prêter à des interprétations. Le procès de Lucien Descaves pour *Sous-offs* est emblématique de l’usage

politique qui pouvait en être fait. Ayant dû renoncer, on s'en souvient, à la diffamation de l'armée, le ministère de la Guerre avait porté plainte pour crime d'injures à l'armée, selon l'article 33 de la loi de 1881. Mais les pénalités punissant ce délit étant assez légères, le celui d'outrage aux bonnes mœurs avait été ajouté.

Lors du débat à la Chambre et au Sénat sur la loi de 1881, la question de savoir quelles étaient les limites entre la critique et l'injure ou la diffamation avait été longuement discutée. Clemenceau avait évoqué le cas de l'armée, en un exemple repris par Jules Simon, porte-parole des défenseurs de la liberté d'expression au Sénat : « […] si je dis : l'armée n'est pas suffisamment disciplinée, je diffame l'armée[41]. » Le point de vue libéral n'avait pas eu gain de cause. Les poursuites intentées à Descaves confirmaient les craintes émises par ses porte-parole.

L'avocat général Rau ouvrit son réquisitoire en ces termes :

> […] dans cette œuvre, l'auteur prétend donner le portrait fidèle de l'armée, le tableau exact de sa vie. Or, quel est ce portrait ? quel est ce tableau ? Sont-ils rassurants pour notre patriotisme ? Allons donc ! Un *jeune* , comme M. Descaves, préfère mille fois représenter l'armée française comme une armée sans honneur, animée des instincts les plus vils, et cet édifice, sur lequel s'élève l'avenir de la patrie, il en a préféré faire une masure pourrie et vermoulue[42].

Le réquisitoire posait ainsi d'emblée l'équation entre injure à l'armée, offense à la patrie, outrage à la morale. La peinture de l'immoralité dans l'armée était une offense à la patrie, il était impensable qu'elle fût animée de sentiments patriotiques. La dénonciation de l'immoralité au sein d'une instance sacrée ne pouvait qu'être motivée par des intentions sacrilèges. L'avocat général reprenait là un argument de la presse patriotique. *Sous-offs* était immoral parce que « antifrançais », « contre l'armée », expliquait-on dans *Le Gaulois*[43]. Une fois jeté le soupçon d'antipatriotisme, le réquisitoire égrena les exemples, citations à l'appui : descriptions de la lâcheté, la criminalité, la pédérastie ; comparaison entre soldats et prostituées, qui faisaient montre d'une plus haute moralité ; inversion des rapports d'autorité dans la scène où un fantassin menace son sergent d'un coup de baïonnette ; code de l'honneur viril sali dans une scène de duel ; dénonciation de la responsabilité de la médecine ou de la chirurgie militaires dans la mort de soldats. Il était donc reproché à l'auteur d'imputer aux soldats des mœurs contraires à la morale et remettant en cause la hiérarchie des rapports sociaux. Selon l'avocat général Rau, il ne suffisait pas de dire qu'il avait forcé la note pour attirer l'attention de l'administration, car d'une part ces abus caractérisent toutes les armées de tout temps, d'autre part il n'y proposait pas de remède.

L'avocat de Descaves, Me Tézénas, dénonça l'amalgame entre

outrage à la morale et outrage à l'armée. Après avoir contesté l'accusation d'injure à l'armée dans une œuvre d'imagination où l'on ne reconnaît personne, il s'appliqua à démontrer que Descaves n'avait rien d'un « pornographe ». On reprochait à son client une scène où le sergent Favières couche avec sa maîtresse alors que l'enfant de celle-ci dort à ses côtés. Il est à noter que si cette scène était considérée comme passible de poursuites, c'était parce que l'acte décrit tombait sous le coup de l'article 330 du Code pénal : les condamnations pour outrage public à la pudeur en des lieux privés du seul fait de la présence d'un témoin involontaire qui aurait pu voir la scène se multipliaient à l'époque[44]. Une fois de plus, il y avait confusion entre l'acte et sa représentation. Selon une stratégie de défense classique, Me Tézénas cita de longs passages équivalents dans des ouvrages non poursuivis comme *L'Assommoir* de Zola, ou acquittés comme *Charlot s'amuse* de Bonnetain, qui comprenait une scène où un enfant assiste aux ébats de sa mère. Le président lui demanda d'abréger sa lecture, faute de quoi il lui faudrait ordonner le huis clos. Ceci donna le coup de grâce à l'accusation, selon un commentateur, puisque le huis clos n'avait pas été requis pour la lecture des passages incriminés de *Sous-offs*[45]. Tézénas posa comme condition que l'avocat général abandonne l'accusation, ce qu'il ne fit point. L'avocat poursuivit donc par la lecture des descriptions bestiales de Bouteau violant sa belle-sœur avec la complicité de son épouse dans *La Terre* de Zola, « un ouvrage que tout le monde a lu […] ! C'est classique ! », précisa-t-il, suscitant l'hilarité de la salle[46]. Notons que cette scène décrivait également un acte réprimé par l'article 330 : à partir des années 1870, la moitié des affaires de mœurs jugées au tribunal de police correctionnelle étaient des attentats à la pudeur ou des viols[47].

Aux yeux de Tézénas, une seule question comptait sur le fond : ce que narrait Descaves était-il vrai ? Averti des risques de poursuites, Descaves avait donné un entretien à *L'Éclair de Paris* le 15 décembre 1889. Il y racontait avoir tout « pris sur le vif », n'avoir rien « inventé » et montrait des lettres de menaces et d'injures écrites par des sergents-majors qui attestaient qu'ils s'étaient reconnus. Tézénas produisit des témoignages reçus par Stock, notamment celui du général du Barail, ancien ministre de la Guerre, qui avait donné un entretien dans *Gil Blas* du 9 décembre 1889, et celui d'un directeur de journal de province, M. Lepaslier, ayant fait son service dans le même régiment que Descaves, et qui se demandait pourquoi on le poursuivait :

> Est-ce parce que les faits cités sont supposés faux ? Tous ceux qui sont passés par un régiment savent que ce que dit M. Descaves est malheureusement la vérité. Est-ce parce que l'auteur a dévoilé des faits qu'on admet comme vrais ? Mais alors, qu'on veuille bien considérer que les Français se soumettent très volontiers au service militaire que la sécurité du pays exige, mais sont en droit aussi de demander à être traités en citoyens,

et non en mercenaires comme jadis. Et, si le ministère veut absolument punir, que ce soit ceux qui commettent des délits et non ceux qui les dévoilent[48].

Puis Tézénas cita des extraits de jugements de conseils de guerre qui se rapportaient à des faits identiques. Descaves avait signalé deux ordres d'abus : de petites exactions que certains sous-officiers commettent et qui rendent la vie difficile aux soldats ; « les compromissions en quelque sorte fatales entre la fille et le soldat », un thème qu'avait étudié avant lui Edmond de Goncourt dans *La Fille Elisa*, sans que cela lui eût valu des poursuites[49].

Parvenu au point de dissension majeur, Tézénas évoqua les circonstances sociopolitiques qui avaient engendré ces problèmes, à savoir le passage de l'armée de métier à l'armée nationale, sans que les méthodes eussent changé. Ce n'était pas l'armée, en réalité, mais la vie de caserne que Descaves critiquait. L'armée devait être « notre œuvre commune », chacun pouvait et devait l'étudier avec ses instruments : le journaliste, l'orateur, le romancier. La question des sous-officiers était, avec celle de l'éducation, la plus importante pour l'avenir de la nation : en tant qu'instructeurs des soldats, ils devaient leur inculquer « un grand souffle d'honneur, de patriotisme, la force indomptable de la volonté, le goût des humbles devoirs, la pratique cordiale de l'égalité[50] ». Et Tézénas de citer d'autres ouvrages non poursuivis qui dressent des portraits peu reluisants de sous-officiers : c'était le cas de *51e Chasseurs* de Georges Courteline, *Au port d'armes* d'Henry Fèvre et *Dix ans soldat* de Charles Mismer.

Selon l'avocat général Rau, Descaves n'avait pas seulement flétri l'honneur de l'armée, il avait aussi servi l'ennemi, accusation qui suggérait la trahison, alors que le livre n'était poursuivi que pour injure à l'armée et offense aux bonnes mœurs. Me Tézénas rappela que les Allemands n'étaient pas des ennemis, que les vices dénoncés par Descaves touchaient aussi l'armée allemande ainsi qu'en témoignaient de récents débats au Reichstag concernant les brutalités et mauvais traitements infligés par les sous-officiers à leurs hommes, en particulier les instituteurs, et que Descaves avait refusé de faire traduire ce livre en allemand.

Cependant, les charges contre l'écrivain ne se limitaient pas au contenu. Comme dans les autres affaires, l'accusation d'outrage aux mœurs visait aussi les procédés naturalistes et le style. Accusation à laquelle la défense devait répondre en expliquant les intentions de l'auteur.

La « littérature putride » : le procès du naturalisme

Par-delà son apparente « objectivité », la notion d'« obscénité » présentait un avantage supplémentaire : elle incluait d'emblée la manière, à savoir, en ce qui concerne la littérature, les procédés stylistiques et le langage. La jurisprudence de l'époque définit l'« obscène » par l'aggravation que la forme peut faire subir au « licencieux », par opposition à l'« art ». Un arrêt du tribunal correctionnel de la Seine du 11 juin 1884, qui concernait la vente de gravures et de dessins obscènes, stipulait

> que l'obscénité existe là où, quels que soient le genre ou la diversité des écoles, l'art n'intervient pas pour relever l'idéal ; où l'appel aux instincts, aux appétits grossiers, n'est contrarié, vaincu par aucun autre sentiment plus puissant ; qu'aucune méprise ne risque de confondre ces brutalités écœurantes avec cet esprit, français par excellence, incarné dans une époque, dans certains chefs-d'œuvre de la littérature, de la peinture et du crayon même ; cet esprit qui esquisse sans achever, qui souligne sans appuyer, qui dit moins qu'il ne laisse deviner[51] […].

Autrement dit, explique M. Barbier, le commentateur du supplément Dalloz,

> l'obscène c'est le licencieux qui s'étale brutalement, qui ne se dissimule pas sous les voiles de l'art ; c'est le licencieux aggravé par la grossièreté de la forme ou par la recherche voulue de sujets, de descriptions, de situations visant directement à éveiller dans l'imagination des idées malsaines et dénotant chez l'auteur l'intention perverse de s'adresser principalement à l'esprit de luxure et de débauche[52].

Cette interprétation témoigne des usages qui pouvaient être faits de la notion d'obscénité. Elle permettait tout d'abord de fonder la responsabilité tant sur le plan objectif que subjectif : d'un côté, elle substituait au relativisme moral impliqué par celle de « mœurs » un substrat prétendument objectif, auquel renvoient les adjectifs « grossier » et « malsain » ; de l'autre, les procédés, le style, le langage fournissaient autant d'indices des intentions de l'auteur, qui demeuraient nécessaires à la caractérisation du délit comme tel. Avec le « public auquel s'adresse l'œuvre » et le « mode de publication employé », le « style » et la « forme » étaient, en effet, pour le juge, un des moyens d'apprécier « l'intention perverse de l'auteur ». De ce fait, l'outrage aux bonnes mœurs pouvait « résulter d'une publication obscène sans qu'on y rencontre aucune expression obscène[53] ». Dans la mesure où ce caractère obscène n'était pas clairement défini par la loi, il revenait au juge de l'apprécier[54]. Le jugement de Camille Lemonnier tel que rapporté dans la presse illustre bien cette logique :

> Le tribunal trouve encore qu'il ressort à la fois de la crudité des expressions que l'auteur a employées, de la violence brutale du sujet et de la recherche voulue des actes licencieux dépeints par Camille Lemonnier, que celui-ci a eu pour objet direct et pour but non désintéressé d'éveiller dans l'esprit de ses lecteurs… des idées obscènes[55] !

En outre, comme l'illustre l'arrêt de 1884, la notion

d'« obscénité » permettait de condamner le matérialisme sans proscrire nommément tel ou tel courant.

Pour Louis Desprez, comme il l'expliqua pendant son procès, la seule différence entre livres de médecine et œuvres naturalistes était que « la forme littéraire est substituée à la forme scientifique, le concret à l'abstrait ». « C'est donc la mise en action, c'est-à-dire l'art, que vous poursuivez ? Vous avez donc, comme le prétendait Gustave Flaubert, la haine de la littérature ? », lança-t-il, hardi, à ses juges[56]. Et de fait, à l'instar du procédé réaliste de l'auteur de *Madame Bovary*, c'est le procédé naturaliste qui fut la cible des procès des années 1880, tout particulièrement par ce qu'il reprenait et systématisait des modalités du récit flaubertien. À commencer par le discours indirect libre, que Zola fut un des premiers, après Flaubert, à employer méthodiquement, « au point d'en faire une des caractéristiques les plus manifestes de l'écriture naturaliste », comme l'écrit Denis Bertrand[57]. Le narrateur s'efface derrière ses personnages pour en épouser la perspective, donnant à voir leur façon de percevoir le monde et leur subjectivité, tout en les montrant en proie à des forces qui les dépassent, qu'elles soient physiologiques (l'hérédité) ou sociales. S'ils ne sont souvent qu'un prétexte pour pénétrer un milieu social défini que restituent des descriptions détaillées d'inspiration tantôt scientifique, tantôt picturale – avec une attention accrue à des sens jusque-là négligés dans la littérature comme l'odorat et l'ouïe, engageant une véritable phénoménologie de la perception –, et un langage qui lui est propre, ces personnages n'en sont pas moins pris au sérieux, voire au tragique, en particulier les plus démunis d'entre eux. Zola n'est pas le premier à peindre les mondes ouvrier et paysan, mais le procédé naturaliste qu'il met en œuvre les extirpe du carcan du roman populaire pour les élever à la dignité littéraire tout en paraissant faire corps avec eux. Non sans ambivalence, on y reviendra.

En abordant la forme, la jurisprudence se plaçait clairement sur le terrain de compétence de la critique littéraire. On a déjà évoqué le rôle que celle-ci avait pu jouer tout au long du XIXe siècle pour fonder les poursuites contre les écrivains. C'est souvent, sous la République comme sous les précédents régimes, en toute conscience que les critiques attiraient l'attention de la justice, empruntant délibérément le vocabulaire juridique de l'intention de nuire, voire de la préméditation, à l'instar de Jean de Nivelle dénonçant les « vers boursouflés et d'une grossièreté préméditée » de Jean Richepin, « ce fatras de saletés voulues[58] ». Même si certains d'entre eux, y compris parmi les moralisateurs, considéraient que la justice n'avait pas à intervenir sur un terrain qui relevait avant tout de leur compétence, leurs arguments étaient largement utilisés aussi bien par l'accusation que par la défense lors des procès. C'est ainsi que les débats littéraires

entraient au prétoire. Pour comprendre les procès des naturalistes, il faut donc revenir sur les critiques dont ce courant a fait l'objet.

À la sortie de *Thérèse Raquin*, *Le Figaro* avait publié, dans son édition du 23 janvier 1868, une virulente attaque contre le naturalisme sous le titre « La littérature putride ». Signée du pseudonyme de Ferragus, derrière lequel se cachait Louis Ulbach, l'ancien directeur de la *Revue de Paris*, qui avait publié *Madame Bovary* en censurant certains passages, elle débutait en ces termes :

> Il s'est établi depuis quelques années une école monstrueuse de romanciers, qui prétend substituer l'éloquence du charnier à l'éloquence de la chair, qui fait appel aux curiosités les plus chirurgicales, qui groupe les pestiférés pour nous en faire admirer les marbrures, qui s'inspire directement du choléra, son maître, et qui fait jaillir le pus de la conscience.

Il ne prétendait pas « restreindre le domaine de l'écrivain » :

> Tout, jusqu'à l'épiderme, lui appartient : arracher la peau, ce n'est plus de l'observation, c'est de la chirurgie ; et si une fois par hasard un écorché peut être indispensable à la démonstration psychologique, l'écorché mis en système n'est plus que de la folie et de la dépravation.

Sans mettre en cause les intentions, il reprochait à la nouvelle école de vouloir « corriger par des moyens qui corrompent ». La question de la forme était ici indissociable du fond.

Les articles réunis par Brunetière en 1883 dans son recueil intitulé *Le Roman naturaliste* fournissent un condensé de la doxa antinaturaliste de l'époque. Ils visent le choix des sujets « odieux », le « matérialisme » de composition et de style, l'absence de psychologie et, en définitive, de sens moral[59]. Plus sophistiqués que ceux des détracteurs de Flaubert, dont il absout d'ailleurs *Madame Bovary*, l'unique chef-d'œuvre réaliste à ses yeux, ses arguments méritent qu'on s'y attarde non seulement parce qu'ils font référence, étant largement repris par les attaques contre le naturalisme, mais aussi parce qu'ils montrent les ajustements auxquels la critique doit procéder pour ne pas se décrédibiliser. Il se défend, notamment, d'intenter à Zola un procès en immoralité, témoin de la relative autonomie conquise par la littérature, même si, en définitive, l'argument moral revient immanquablement, à peine déguisé.

Dans le premier article qu'il consacre au « roman réaliste en 1875 », il s'inquiète du fait que le réalisme soit en voie de « devenir dans l'art ce que le positivisme est en philosophie ». Or l'un et l'autre constituent une semblable menace pour l'art et pour la métaphysique. Ils ont en commun le matérialisme. Si le réalisme d'un Alphonse Daudet lui paraît acceptable sans être « du grand art », l'« art matérialiste », tel que l'illustre Zola, est un art qui

> sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel, qui ne recule ni devant l'indécence ni devant la trivialité, la brutalité même ; qui parle enfin son langage à la foule, trouvant sans doute plus facile de donner l'art en pâture aux instincts les plus grossiers des masses que d'élever leur intelligence jusqu'à la hauteur de l'art. (P. 3.)

Cette série d'oppositions constitutive de la doxa esthétique classique passe insensiblement du niveau le plus formel au niveau de la morale. Pour le critique, la réalité n'est qu'une matière à laquelle l'art doit donner forme. Or celui que François Coppée appellera le « préfet de police de la littérature » reproche à Zola, dans sa « fureur de description » qui compromet l'« honnête clarté de la langue française », de faire disparaître le dessin « sous l'empâtement des couleurs », d'amener « violemment tous les détails au même plan » et de les colorier d'une « enluminure criarde », selon le « secret des imageries d'Épinal » (p. 16). Car c'est, au moins en partie, dans la forme que réside le travail d'idéalisation qui doit « nous relever de l'asservissement de la matière » (p. 25). Cette élévation opère aussi par le sentiment, qui fait défaut chez l'auteur des *Rougon-Macquart* : les sentiments sont traduits en sensations, l'« âme » est absente de son œuvre, personnages compris (p. 16-17). Ces personnages sont souvent des « monstres », et le critique de se demander « quelle imagination malade que celle qui prétend nous intéresser à des personnages qui ne sont pas seulement criminels ou vicieux (il dépendrait de l'art du romancier qu'on les supportât encore), mais franchement ignobles dans la vulgarité des appétits qui les font mouvoir ! » (p. 15). À moins – c'est ce qui est insinué dans l'extrait précédent – que ces choix ne s'expliquent par la volonté de flatter les plus bas instincts des « masses ». Le matérialisme philosophique et artistique rejoint ainsi le matérialisme au sens économique. Cette thèse va bientôt être confortée par les fulgurants succès de *L'Assommoir* et de *Nana*.

Mais ce sont plus encore les prétentions de critique de Zola et son ambition de s'ériger en chef d'école avec la publication du *Roman expérimental* qui lui valent, en février 1879, un nouvel article, lequel lui est cette fois entièrement dédié. Le mépris qu'affecte Brunetière cache mal la peine prise pour tenter de démonter l'édifice construit par Zola dans ce long essai où les arguments mal agencés se diluent dans des démonstrations sans fin, et se ramènent à des arguments d'autorité de professeur évaluant un candidat à un concours : « style plat » (p. 106), absence d'idées nettes (p. 108), manque d'éducation littéraire et de culture philosophique (p. 112), où s'intercalent des comparaisons avilissantes : « M. Zola ressemble à ce "Roi des halles", dont on disait qu'il savait tous les mots de la langue, mais qu'il ignorait la manière de s'en servir » (p. 107), et le reproche de l'ennui, auquel il tente de donner une consistance objective en alléguant que les autres volumes des *Rougon-Macquart* n'ont pas connu le succès de

L'Assommoir et de *Nana*, preuve des causes « tout extérieures » auxquelles tenait ce succès… (p. 109).

Mais trois arguments retiennent l'attention. Le premier s'en prend au déterminisme de Zola. Après avoir expliqué qu'il prétendait manier des problèmes très complexes sans en avoir les moyens, Brunetière lui oppose que « si l'homme n'est pas libre, il croit l'être ; que les sociétés de l'Occident sont fondées sur cette croyance », l'éliminer, c'est se priver de « ce qu'il y a peut-être de plus intéressant pour l'homme », à savoir : « la tragédie d'une volonté qui pense » (p. 114). Le deuxième concerne la position sociale des personnages. S'il considère comme parfaitement légitime que la littérature s'intéresse à un zingueur et à une blanchisseuse, c'est à condition de ne pas oublier que

> quiconque écrit, écrit d'abord pour ceux qui pensent, et qu'en thèse générale, certaines façons de penser vulgaires, qui seraient plus exactement nommées des façons de ne pas penser, ne sont guère plus dignes d'être notées par le romancier que certaines façons de parler ne sont dignes d'être enregistrées par le lexicographe. Or, quand un zingueur ou une blanchisseuse ont travaillé de leur métier douze ou quinze heures par jour, ils n'ont guère le loisir ni n'éprouvent le besoin de penser. Ils se couchent et recommencent le lendemain. C'est pourquoi, si vous voulez les représenter au vrai, vous nous les représenterez sous d'autres traits que ceux de leur condition. (P. 110.)

Autrement dit, c'est le droit des ouvriers à la représentation de leur subjectivité qui est ici nié. Plus précisément, sous prétexte que les passions et les caractères ne varient pas selon le milieu social, Brunetière conteste l'idée que la description des conditions sociales se justifie pour les peindre :

> Agir en roi, parler en médecin, ces expressions ont du sens, un sens plein et déterminé. Mais la quincaillerie, je suppose, ou l'art de faire des souliers, quelle modification cela peut-il bien exercer sur les amours ou les haines, sur les joies ou les souffrances qui sont la grande affaire de la vie ? Et concevez-vous clairement ce que peut bien être qu'aimer en ébéniste, ou souffrir en marchande des quatre-saisons ? (P. 117.)

De là, il en vient à son troisième argument, qui concerne la morale. Distinguant les actes nobles, comme se dévouer ou se sacrifier, des actes par lesquels l'homme rejoint l'animal, qu'ils soient indifférents comme boire ou manger, ou ignobles, comme faire ses besoins, il reproche au naturalisme de ne montrer que la seconde catégorie, de ne regarder l'humanité que par ses « vilains côtés », lors même que « le siècle n'est pas si stérile en vertus qu'on n'y puisse de loin en loin rencontrer de bons exemples » (p. 132). Et d'en conclure : « Il n'y a qu'un côté par où les œuvres de M. Zola ressemblent à ses doctrines ; j'entends la grossièreté voulue du langage et la vulgarité délibérée des sujets » (p. 131).

Le scandale que suscite la parution de *Pot-Bouille* en 1882 lui fournit un nouveau prétexte à s'attaquer au chef de file du naturalisme. Il s'étonne toutefois de la soudaine pudibonderie des

critiques qui avaient autrefois encensé l'auteur de *Nana.* Sans doute, suggère-t-il, est-ce parce que ce sont les mœurs bourgeoises qui y sont montrées sous un jour peu glorieux, mais le directeur de la *Revue des deux mondes* n'y voit qu'une confirmation supplémentaire de son diagnostic passé. Ce roman aggrave cependant les défauts pointés : les descriptions techniques – ici de l'accouchement comme auparavant du *delirium tremens* – puisées dans des manuels ou des traités médicaux, personnages caricaturés au point de les rendre invraisemblables, et surtout rupture du semblant d'accord entre la forme et le fond, que l'on trouvait encore dans le roman de mœurs populaires – ou plutôt « populacières », rectifie-t-il : en effet, Brunetière lui reproche d'avoir prêté aux bourgeois des sentiments et des manières vulgaires d'hommes du peuple, et d'avoir négligé en cela le besoin de considération, qui est leur trait le plus caractéristique. Cette omission trahit ce qui lui manque, à savoir « le goût et l'esprit », un manque qui « ne se répare guère » (p. 361). L'absence de « finesse psychologique », contrepartie de l'attention accrue à la physiologie et à tout ce qui est grossier, est le symptôme d'un défaut de « sens moral » (p. 367).

Ces arguments sont inlassablement ressassés par la critique antinaturaliste, comme en témoigne la réception de *Sous-offs.* Dénonçant, non sans raison, le manifeste des cinq contre *La Terre* comme une duperie, le jeune Charles Maurras pointe en Descaves le fidèle disciple de Zola par le choix des sujets vils, des personnages qui sont des antihéros et des principes de composition centrés sur la description d'un milieu plutôt que sur une action ou sur la psychologie :

> Comme M. Zola, il s'est volontiers arrêté, plein d'une admiration contemplative, devant les fosses à fumier. Comme M. Zola, il décrit les dépotoirs avec une intense virtuosité de pinceau. Comme M. Zola, il s'est gardé toujours du « personnage sympathique », il a pris pour « héros » des êtres parfaitement insignifiants dans le bien et le mal, tels d'ailleurs qu'Aristote en conseillait l'usage aux auteurs dramatiques. Enfin, plus que M. Zola, il a substitué à l'unité d'action ou d'intérêt une unité plus flottante, plus large aussi, dispersée sous un aspect de la vie au lieu d'être concentrée, comme dans les classiques, sur une crise morale ou sur un développement de caractère[60].

Dans *La République française*, Albert Delpit renchérit sur l'absence de composition, sur la succession (pourtant typique du roman picaresque, dont relève *Sous-offs*) de scènes – « une série d'épisodes plus fastidieux les uns que les autres, qui nous conduisent de la caserne à l'exercice, de l'exercice au lupanar, du lupanar au café-concert et du café-concert à la caserne. Puis ça recommence au chapitre suivant » –, sur les « bonshommes grotesques ou répugnants », « caricatures » fruit de généralisations abusives, sur le choix de ne peindre que des « difformités[61] ». Pour Jean de Nivelle

dans *Le Soleil*, la seule préoccupation de cette école est « de faire plus laid que nature[62] ».

Par-delà le reproche de caricature, le recours aux descriptions détaillées faisait en soi problème. D'une part, la méthode analytique qui se complaît dans l'exactitude de détails accumulés et de scènes « photographiques » est déployée au détriment de la vue d'ensemble et de la narration : aucune impression synthétique ne s'en dégage et les ficelles du récit sont grossières, expliquait le jeune critique Georges Lecomte[63]. Un credo classique qu'avait exprimé de son côté l'académicien Anatole France à propos de la prose d'Abel Hermant : « Ce n'est jamais, remarquez-le bien, par l'exactitude des détails que l'artiste obtient la ressemblance de l'ensemble. C'est, au contraire, par une vue juste et supérieure de l'ensemble qu'il parvient à une entente exacte des parties[64]. » De l'autre, cette méthode transposait les moyens d'expression des arts plastiques, procédé dont Brunetière avait contesté la légitimité dans l'article qu'il avait consacré en novembre 1879 au « roman impressionniste », et qui était centré sur Alphonse Daudet. Chaque art avait des moyens spécifiques et les tentatives de peindre avec les mots non seulement faisaient selon lui violence à la langue, mais conduisaient à privilégier le langage de la sensation, auquel on ramenait le sentiment et la pensée.

« Dans l'observation même scrupuleuse et faite avec talent des laideurs de la vie militaire, il y a quelque chose qui me choque », écrit Jean Raulet dans *Voltaire*[65]. Reprochant à Descaves d'avoir opté pour un traitement sérieux plutôt que comique, tout en jugeant exagérés les anathèmes lancés contre lui, le même critique considère comme une erreur l'usage que ces jeunes romanciers, qu'il qualifie lui aussi d'« impressionnistes », font d'un « microscope » pour découvrir « une foule de petits animalcules que leurs voisins n'aperçoivent pas », et leur manière de faire « de la psychologie à propos de bons de tabac[66] ». En définitive, explique Louis Davyl dans *Gil Blas*, ce procédé entraîne un « rétrécissement d'observation, dans la lumière duquel le mal seul fait lumière[67] », tandis que le critique anonyme du *Gaulois* s'affole de la « crudité effrayante », de la « science inquiétante de détails matériels[68] ».

En cette période de construction de la jeune République, la langue est plus que tout un enjeu national. Elle est censée illustrer le génie français. À un moment où une lutte acharnée s'engage à l'école comme ailleurs contre les langues régionales, patois, accents divers, l'introduction des parlers populaires ou provinciaux dans la littérature aurait pu être mise au compte de l'entreprise de constitution d'un folklore qui accompagne la disparition de toute une culture populaire[69]. Mais leur déploiement dans l'espace public les fait apparaître comme une hérésie, d'autant qu'il s'inscrit dans un travail

de recherche stylistique et se mélange, dans nombre de cas, avec un vocabulaire quasi technique emprunté à la médecine ou à d'autres domaines d'expertise.

Si ces deux derniers aspects, littéraire et scientifique, ont sans doute protégé les écrivains naturalistes de sanctions pénales plus sévères, à titre de circonstances atténuantes témoignant du sérieux de la démarche, ils ont été au contraire retenus à charge aussi bien dans la presse républicaine que dans les journaux littéraires et politiques de haute tenue, pour des raisons assez semblables, quoique formulées autrement et motivées par des intérêts différents : atteinte à la pureté de la langue par le mélange des registres hauts et bas, crudité choquante, vulgarité, obscurité du vocabulaire technique, opacité des descriptions qui tranchent avec l'ambition réaliste, laquelle supposerait la transparence du langage. Pour l'élite des critiques, il s'agit plus particulièrement de défendre la langue littéraire classique, dont ils sont les gardiens, des innovations dues à l'introduction de la langue parlée et du vocabulaire scientifique. Les journalistes républicains y voient de leur côté une profanation qui met la respectabilité nationale en danger et un hermétisme antidémocratique. Dans *Le Radical*, Tony Révillon, qui reconnaît que Descaves a du talent, n'en critique pas moins sa « langue précieuse et torturée qui renie l'harmonie *pour* les effets de violence et de couleur », ce qui le conduit souvent à être « obscur et confus[70] ». En revanche, dans *La République française*, Paul Bluysen lui dénie tout talent. S'il use, à l'instar de Huysmans, de « néologismes audacieux et d'adjectifs tourmentés », c'est de façon maladroite et peu appropriée, pastichant ce dernier en abusant de comparaisons inexactes ou choquantes[71]. « Style prétentieux et tourmenté », reprend Albert Delpit dans le même journal[72], incompréhensible à ceux qui n'ont pas fait leurs humanités, les femmes notamment. Même un critique comme Joseph Gayda, qui prise son talent et son audace, n'est pas sans réserves : « […] au moment de louer l'écrivain de la [maîtrise] de son style et l'observateur de la perfection de ses tableaux, on est, malgré soi, pris d'un scrupule en présence de l'amertume qui s'exhale de chaque ligne, de la hideur qu'inspire chaque vice étalé sous les yeux du lecteur[73]. »

Ce faisant, la critique eût simplement exercé sa fonction si elle n'avait fourni l'accusation en arguments. Peu avant le procès, Pèdre de Lafabrie prétendit avoir eu entre les mains un fragment du réquisitoire de Quesnay de Beaurepaire, qu'il « reproduisait », dans son feuilleton de *L'Univers*. Aux yeux du procureur général, qui se targuait lui aussi d'être un homme de lettres sous les divers pseudonymes de Lucie Herpin, Marie Fougère et Jules de Glouvet, la question morale et la question patriotique ne seraient que des questions secondaires, qui ne

suffiraient pas à faire condamner l'auteur de *Sous-offs* :

> […] cette pauvre morale publique est, en effet, une sainte qu'on ne chôme plus guère. C'est tout au plus si, de loin en loin, lorsque M. Ferrouillat est ministre, nous immolons sur ses autels quatre ou cinq pornographes obscurs, qu'une condamnation rend tout à coup célèbres et que le successeur de M. Ferrouillat nomme officiers de l'instruction publique ou chevaliers de la Légion d'honneur.
> Quant à l'armée française, quel est, parmi nos grands hommes du jour, celui qui n'a pas commencé sa fortune politique en l'insultant peu ou prou ?

Le principal crime de Descaves serait un crime littéraire, un outrage aux lettres françaises. L'auteur de *Sous-offs* a le don de « changer en ordure tout ce qu'il touche de sa plume », tout dans son roman est « laid, sale, abject, bas et immonde », laideur qui dégage un « ennui inéluctable et morne », à quoi s'ajoutent les « étranges libertés qu'il se permet à l'égard de la langue française ». L'homme qui écrit de telles choses « est un criminel bien dangereux pour la littérature française[74] ». Ce canular, qui entendait tourner en dérision les motivations de l'accusation en les mettant sur le plan d'une querelle littéraire – ses opposants rattachaient Descaves à la fois à l'école naturaliste et à l'école « impressionniste, symboliste ou décadente » –, fait ressortir toute l'importance de l'enjeu formel et stylistique dans cette affaire, comme dans celle de *Madame Bovary*. Souvent, c'est la forme plus que le fond qui choque, c'est elle qui fait scandale. Marc Angenot analyse ainsi le procédé de Camille Lemonnier dans le passage incriminé de « L'enfant du crapaud » : « Distanciation extrême entre le dialecte picard de la protagoniste et le style d'"artiste" ciselé par Lemonnier, connotations insistantes de bestialité de ce "stupre" miséreux, certes peu affriolant pour le lecteur distingué, ambivalence axiologique entre le "sublime" et l'"infâme[75]". » Or, le fond pouvait relever de la compétence de la justice, mais en quoi était-elle habilitée à se prononcer dans une querelle de style ?

En réalité, si la forme et le style pouvaient être incriminés, c'est que le tribunal y trouvait, on l'a dit, des indices des intentions de l'auteur. Le critique du *Radical* qualifia par exemple le roman de Descaves, *Sous-offs*, de « libelle calomnieux[76] ». Cette reclassification générique qui évoque la période de la Restauration fut reprise par l'avocat général Rau dans son réquisitoire : il s'agissait d'un « libelle infâme » qui prétendait apporter la « vérité » au lecteur, intention dont on trouvait d'ailleurs la trace dans la dédicace du livre, laquelle présentait l'ouvrage comme une « analyse scientifique », une analyse du « laboratoire[77] » :

> À TOUS CEUX
> dont la *Patrie* prend le sang, non pour le verser, mais pour le soumettre, dans l'obscure paix des chais militaires, aux tares du mouillage et de la sophistication, je dédie ces

analyses du laboratoire.

Le recours au paratexte pour déceler la pensée de l'auteur peut être lu comme un signe de la reconnaissance implicite, depuis *Madame Bovary*, de la distinction entre celui-ci et le narrateur ainsi que de la clôture de l'univers fictionnel. Néanmoins, l'absence de contrepartie, de personnages sympathiques, était présentée comme un autre indice des intentions perverses de l'auteur, selon un argument classique lui aussi, qu'on a vu à l'œuvre dans le procès de Flaubert.

En mettant en avant la prétention scientifique des naturalistes, l'avocat général ne faisait que retourner contre eux un de leurs principaux arguments en défense, qui en faisait le gage de la sincérité de leurs intentions et du sérieux de l'entreprise. Lors de son interrogatoire par le juge d'instruction, Dubut de Laforest allégua qu'il avait écrit *Le Gaga* des livres de science à la main : « […] j'avais ainsi été amené à faire usage de certains mots dont l'emploi paraît tout simple dans un livre scientifique mais dont la crudité peut détonner un peu dans un roman[78] ». Dans sa préface à *Charlot s'amuse*, Henry Céard félicitait Bonnetain pour ses allures de « clinicien », qui « montre l'hérédité avec toutes ses épouvantes et le physiologique fonctionnement de la fatalité » : « Votre livre me plaît, non quand il sent le chien crevé, mais quand il respire scientifiquement l'iodoforme des salles d'hôpital, le chlore des amphithéâtres. Il me plaît par sa conception médicale, par son air de thèse pathologique[79] […]. »

Lors de son procès, Louis Desprez avait expliqué que le terme de roman était inapproprié pour désigner des œuvres qui étaient en réalité des études de psychologie et de physiologie, des « essais sociologiques ». De même, Dubut de Laforest se défendit devant le juge d'instruction en expliquant qu'il avait été « tenté par des études de physiologie et de pathologie », qu'il avait cherché dans ses œuvres « à joindre à l'attraction du drame, l'intérêt de questions scientifiques[80] ». Mais un tel argument était dangereux. Les formes littéraires, qu'il s'agisse du roman, par son caractère fictionnel convenu, ou de la poésie, étaient devenues une protection non seulement face aux accusations de diffamation et/ou d'injure mais face aux visées idéologiques qui pouvaient être prêtées à l'auteur. Dans son article en défense de Desprez face aux critiques qui l'attaquaient, Guy de Maupassant avait exprimé cette revendication en faveur d'une immunité de l'art. L'auteur de *Bel-Ami* citait à ce propos la lettre publique qu'un ancien prêtre, Loyson, avait adressée à Jean Richepin pour dénoncer *Les Blasphèmes* de façon à les désigner à l'attention des tribunaux. Or, avançait-il, ces poèmes n'auraient pas dû être poursuivis dans la mesure où il s'agissait d'

idées mises en vers, c'est-à-dire d'une œuvre d'art et non d'une œuvre scientifique,

> d'une œuvre d'art qui doit échapper aux discussions de doctrine, aux discussions purement philosophiques, pour appartenir aux discussions esthétiques. Cette distinction est élémentaire pour tout homme éclairé et de bonne foi[81].

La question du genre littéraire fut longuement développée par Me Tézénas lors du procès Descaves, dans le nouveau cadre libéral de 1881. Elle était cruciale pour écarter l'accusation d'injure à l'armée et, plus grave encore, celle de visées subversives, en ramenant le débat à une querelle littéraire qui ne relevait pas de la compétence judiciaire. Après avoir souligné la « valeur littéraire » incontestée de l'œuvre tout en rappelant qu'il n'en tirait aucun argument, puisque ce n'était pas à la justice d'en juger, il se demanda

> dans quelle mesure on peut poursuivre pour « injure à l'armée », par exemple, une œuvre – documentaire il est vrai – mais qui se présente au public sous la forme du roman, c'est-à-dire sous la forme d'une œuvre d'imagination, purement spéculative, œuvre où personne n'a le droit de se reconnaître, où personne n'a intérêt à se reconnaître[82].

Lui opposant les « diffamations les plus odieuses » qui se publient tous les jours contre l'armée dans la presse, il fit valoir la nécessité de distinguer le genre romanesque du pamphlet, démontant ainsi la confusion que l'avocat général avait tenté d'introduire entre les deux. Le reste de l'argumentaire en découlait. Trouvait-on que l'œuvre manquait de contrepartie, que Descaves avait oublié les grandeurs pour ne décrire que les servitudes militaires, à la différence d'Alfred de Vigny ? La dérogation à cette « prétendue loi fondamentale du roman, d'après M. l'avocat général », ne donnait pas le droit de condamner une œuvre. Et puis, ajoutait-il, cette imputation était sans fondement, puisqu'on trouvait dans ce livre un « joli portrait d'officier ». Le genre romanesque exigeait aussi que l'on considère l'œuvre dans son intégrité, et non à partir de passages pris au hasard et de citations coupées, comme l'avait fait l'avocat général. Cet argument, que Flaubert avait mis en avant, fut également mobilisé par Louis Desprez pour sa propre défense.

Si elle restait donc subordonnée aux lois du genre romanesque, l'intention scientifique n'en renouvelait pas moins complètement les procédés et l'éthique. Lors de son procès, Desprez se livra à une critique en règle de la tradition romanesque. L'ancien roman n'était qu'une « intrigue plus ou moins adroite, conduite, pour amuser les badauds, par des marionnettes de sapin pareilles à des joujoux de Nuremberg ». Les personnages, des « poupées élémentaires aux traits convenus, aux gestes étriqués », remplaçant les fées de Perrault, donnant des « représentations prévues, toujours terminées par un mariage ». Ce qu'on reprochait au roman naturaliste, c'était « de ne pas choisir dans la réalité, de croire que tout détail caractéristique doit

être reproduit, si l'on ne veut défigurer le vrai par un éclectisme arbitraire et anti-scientifique. Nous avons le tort de considérer toute espèce d'embellissement et de mutilation comme un mensonge et une improbité[83] ».

À l'hypocrisie bourgeoise qui prétendait ménager les dames en jetant un voile pudique sur des faits connus de tous, les naturalistes et leurs défenseurs opposaient, à l'instar de Flaubert et des réalistes, la franchise virile qui osait regarder la réalité en face. Desprez convoquait deux hautes autorités en matière de morale littéraire, Montaigne et Victor Hugo. Le premier ne conseillait-il pas de « laisser aux femmes cette vaine superstition des paroles », quand le second assénait : « Il n'y a rien qui soit plus grossier, à notre sens, que ces prétendues délicatesses du public blasé, lesquelles craignent moins la chose que le mot, et excluraient du théâtre tout Molière[84] » ?

C'est cette attitude qui justifiait les crudités dont on s'était ému. À plus forte raison si elles avaient été glanées dans la meilleure tradition littéraire française. Tout comme Richepin s'était réclamé d'Horace, de Rabelais, de Béranger, et surtout de *L'Ecclésiaste*, Desprez invoquait quant à lui les auteurs du XVIe siècle, ainsi que *Madame Bovary* et *L'Assommoir*. Dans la deuxième lettre qu'il envoya à Kistemaeckers, et qui accompagnait le manuscrit du roman, il s'était expliqué sur ses choix stylistiques : « Quant aux crudités, c'est un défi. Dans ce temps de puritanisme bête, il est bon de remonter parfois jusqu'à Rabelais et à Brantôme. Je ne vois pas pourquoi l'anatomiste, qui étale tout, s'ingénierait à cacher le sexe[85]. » Il y revint au cours de son procès, soulignant que c'était dans le langage du XVIe siècle plus que dans le patois qu'il fallait chercher la source de son style. C'était une preuve du sérieux de l'entreprise et de la culture qu'elle exigeait, comme le soulignait le critique Gustave Geffroy :

> Desprez s'était plu à attifer ce gros et gaillard récit de toutes les phrases ajourées en broderies et de toutes les épithètes envolées en rubans. Les procédés courants, les assemblages de mots où se complaisent les stylistes actuels, n'avaient pas suffi, avaient même été écartés. L'écrivain en quête de la forme avait vu l'union possible du langage moderne avec nombre de tournures ou de mots de la langue du XVIe siècle, et il avait bravement arrêté et exécuté ce programme, autrement difficile à établir que l'ordinaire réquisitoire qui sert depuis le procès de *Madame Bovary*[86] .

La forme témoignait non seulement de la « sincérité philosophique », mais aussi de l'intention « artistique » de l'auteur, comme l'expliquait encore Gustave Geffroy :

> Les pages les plus osées du livre, – les festins d'amour les plus goulus, les ripailles de vins et de viandes les plus forcenées, – ces pages-là surtout étaient tout enguirlandées d'énumérations, toutes fleuries de mots comme il en déborde, comme il en jaillit du Gargantua et du Pantagruel. On était amené, en lisant, à des songes de haute-graisse où un bouquet apparaissait, fiché d'une platée de tripes comme dans une fine pâtisserie[87].

Les crudités prenaient sens dans cette visée de produire ce que Roland Barthes appellera près d'un siècle plus tard l'« effet de réel ». L'écrivain, expliquait Desprez, a non seulement pour objectif de « faire vrai » mais aussi de « faire vivant ; c'est-à-dire d'exprimer la sensation en telle sorte qu'elle vibre, qu'elle entre comme une vrille dans le cerveau du lecteur, qu'elle lui pince les nerfs, qu'elle lui fasse sentir et vivre tout ce que sent et vit le personnage du livre ». Or, pour rendre cette sensation, il fallait donner tous les détails dont elle se compose :

> On nous reproche d'avoir analysé une sensation dans sa complexité, de l'avoir élucidée, et surtout de l'avoir rendue vivante. On nous reproche de laisser dans l'esprit une inoubliable impression.
> Si nous avions été incolores et insipides, sans analyse et sans style, si nous n'avions jamais trouvé le mot qui plante dans la chair une sensation, on ne nous aurait pas tracassés. Mais non. La société est en péril. Pourquoi ? Parce que nous faisons vibrer la phrase comme un fil électrique[88].

« Le style d'un livre est comme l'atmosphère nécessaire à la vie des personnages et au relief des paysages », poursuivait-il plus loin[89]. Si sa langue s'était ressourcée dans Rabelais et si l'usage du discours indirect libre s'inscrivait dans la droite ligne de *Madame Bovary* et de *L'Assommoir*, Desprez s'était également inspiré des peintures de Breughel. La référence à la peinture était devenue une pratique courante non seulement des écrivains réalistes mais aussi de la critique littéraire. Paul Arène avait ainsi comparé les vers de Richepin à des dessins de Millet, « grand peintre des misères et des travaux rustiques », reprochant toutefois au poète d'avoir, à la différence de l'artiste, marqué un peu trop de complaisance pour les « haillons[90] ».

Le soin apporté au style fut également mis en avant par Paul Bonnetain lors de son interrogatoire comme gage de son sérieux : « la moralité scientifique et le souci de la forme » sauvaient les « audaces » de son livre. C'était sa franchise et son tempérament artistique qui expliquaient la forme un peu brutale de celui de Descaves, selon son avocat : « M. Descaves a vu ce qu'il a écrit à travers son tempérament d'artiste, dans la révolte de sa délicatesse et de son goût, dans le haut-le-cœur de sa fierté patriotique ; il nous a montré ce qu'il a vu avec la franchise un peu brutale de son art[91]. » Louant, dans *L'Intransigeant*, la « grande valeur » du livre, le publiciste André Vervoort, par ailleurs écrivain et dramaturge, avait reconnu qu'il était « brutal, poussé au noir peut-être », mais, ajoutait-il, « il est vrai[92] ». La critique avait souligné le style difficile, précieux, le recours aux tropes, aux hyperboles et aux métaphores, suivant la prescription de Gautier. Le critique Paul D'Armon insistait cependant sur sa maîtrise de « la science raffinée, mystérieuse de la catachrèse et de l'antonomase[93] ». Après avoir ironisé sur l'habileté d'Octave Feuillet, romancier moraliste, qui venait d'être reçu à l'Académie française où il succédait

à Scribe, Albert Dubrujeaud, dans *L'Écho de Paris* du 15 novembre 1889, lui opposait le « coup de maître que vient de frapper le jeune auteur de *Misères du sabre* et qui n'est point fait pour lui valoir son admission d'office à la Société des auteurs ». Puis de rendre hommage à la « facture puissante du livre, à ses empoignantes visions, et au très vibrant idéal littéraire qui l'a inspiré ». Cette double rigueur, réaliste et artistique, apparaissait incompatible avec la recherche d'un succès facile, comme le soulignait son confrère Paul Bonnetain :

> Sévèrement réaliste mais sans concessions intéressées au goût de la foule pour le sale, elle m'avait paru dénoter, cette œuvre, un don d'observation aiguë, une rare conscience, une probité scrupuleuse d'écrivain, en même temps qu'un art très poussé dont la forme s'assagit vite après les premiers (et peut-être inutiles) chapitres et, sobre, hautaine, ainsi qu'il convient en des récits de misère, atteint à la grandeur comme les humbles drames qu'elle conte[94].

Un autre moyen classique de justifier la crudité et la violence des descriptions était d'alléguer la volonté de l'auteur de caricaturer le vice pour en inspirer le dégoût. Me Lagasse y eut recours en défense de Raoul Ponchon : « Ces peintures violentes, cruelles, précises, c'est la caricature du vice auquel il veut faire honte, en le reflétant dans sa propre réalité, et le sous-entendu du morceau, sa morale, c'est toujours l'amour comme le comprend Ponchon, comme le faisaient ses arrière-grands-pères Villon et Rabelais[95]. »

À l'instar de Flaubert, les naturalistes devaient cependant rendre raison de la tension entre la prétention à la vérité et l'accentuation de traits destinée à produire un effet satirique, jusqu'au grotesque, voire à la caricature. *Sous-offs* était-il une photographie ou une caricature, se demandait Laisant dans *La Presse* du 6 décembre 1889, pour trancher en faveur de la seconde hypothèse. Et Paul D'Armon de reprocher à l'auteur d'avoir grossi les traits pour accentuer la « violence satirique » : « Mais il ne ménage aucune susceptibilité, étalant dans leur crudité la bêtise des uns et les vices des autres, mais ayant le tort grave – que nous voulons croire inconscient – de grossir ses effets et de généraliser la violence satirique de son œuvre[96]. »

Comme dans *Madame Bovary*, le recours à des effets comiques dans un cadre dramatique, voire tragique, teinté de pessimisme, choquait le bon goût, tout comme le traitement sérieux de personnages situés au bas de la hiérarchie sociale et la capacité du narrateur réaliste d'épouser leur point de vue. Si dans *Germinal* l'ironie tenait en partie à l'entrecroisement des formes différentes, discours direct, indirect, indirect libre, comme l'ont souligné les commentateurs[97], le lecteur le moins averti sentait que le narrateur, sans masquer leurs défauts, réservait plus volontiers son empathie aux ouvriers de la mine qu'à leurs employeurs, dont le portrait était caricaturé malgré un effort réel pour les montrer sous un jour

d'humanité.

La forme satirique et la dimension comique étaient clairement revendiquées par Desprez, dont le récit tranchait avec la noirceur et le pessimisme naturalistes. Dans son plaidoyer, il explique que c'est précisément cette ironie, ce « rire offensant », qui lui est reprochée. Mais cette gaieté n'est pas « sans mélange ni arrière-pensée », le rire devient souvent « ricanement », attitude convenant au sujet « qui n'est comme la vie, ni franchement tragique ni franchement comique, mais dont nous avons fait saillir à dessein le côté burlesque sans en dissimuler le côté odieux ». Et de comparer ses personnages à ceux de *Madame Bovary* : l'instituteur Quilgars et l'abbé Chalindre sont leur Homais et leur Bournisien. « Étant donné ce milieu, la lutte entre ces deux paysans diversement dégrossis […], il fallait que la passion fût grotesque comme les bonshommes[98]. » Contre la vision idyllique des paysans donnée par George Sand et André Theuriet, il en revenait au procédé classique du traitement comique et à la présentation de leur amour sous une forme caricaturale. Gustave Geffroy y voyait la « poursuite de la spéciale et comique animalité qui peut marquer l'homme du labour et de l'étable. C'était une humanité bien regardée, mais poussée à la caricature villageoise[99] ». Certes, il est à parier que l'outrage eût été moindre si les mauvaises mœurs paysannes n'avaient été incarnées par ces deux piliers supposés de l'ordre moral qu'étaient le prêtre et l'instituteur/trice…

« L'enfant du crapaud » de Lemonnier et *Sous-offs* de Descaves étaient en revanche plus représentatifs du pessimisme naturaliste, dans lequel Max Nordau verra l'équivalent français du pessimisme philosophique de Schopenhauer[100]. C'est ce que reprocha, en définitive, le procureur de la République à Paris au « Zola belge », dont il reconnaissait le talent : il se refusait à « pousser le rigorisme à l'excès », rappelant que « le licencieux et le grivois ne sont pas bannis de notre littérature française », et que « le rire est la qualité primordiale de notre caractère national ». Autrement dit, comme l'écrit Marc Angenot, « on ne pouvait supporter l'image truculente et sombre que le naturaliste belge offrait de la sexualité[101] ».

Me Tézénas insista sur la tristesse, la morosité, qui caractérisait la génération de Descaves, celle qui est entrée dans la vie vers 1870-1871. Il ne pouvait être condamné pour cela. Cette tristesse assombrissait les tableaux, y compris ceux qui décrivaient les rapports entre les soldats et les filles, et qui de ce fait n'étaient pas « de nature à exciter les sens » : « Rien, au contraire, de plus profondément triste, de plus sombre que ces tableaux. Il se place à un point de vue élevé, et étudie comme une sorte de loi sociale le rapprochement qui s'établit entre deux êtres, mâle et femelle, jetés l'un et l'autre en dehors des lois de la vie commune[102]. »

Dans sa stratégie de connivence avec les valeurs de la cour, l'avocat voulut montrer, en une envolée lyrique qui emporta sans doute l'adhésion par son sens de la formule plus que par sa vraisemblance, que le pessimisme ironique de l'auteur cachait le dépit d'un « optimiste désillusionné » :

> Sous l'ironie terrible, on devine, on touche du doigt le regret d'une illusion perdue. On sent un frisson, une pitié attendrie pour tous ceux qui souffrent au régiment. S'il est impitoyable, c'est qu'il avait rêvé autre chose, c'est qu'il voulait saine et pure l'armée qu'il voit en proie à toutes sortes de maladies latentes[103].

Quant à la question de la tension entre description fidèle et généralisation abusive, Descaves publia, après son acquittement, une sorte de commentaire satirique du procès qui se terminait sur des explications concernant les procédés de composition. Aux lecteurs qui s'étaient enquis de l'existence de ses personnages, l'auteur répondait par l'affirmative. Certes, pas de toutes pièces, mais « en leur caractère initial essentiel », de façon à obtenir une « moyenne d'exception » :

> Lorsque j'eus tracé, d'après des modèles à qui j'ai demandé quatre ans de *pose* , la silhouette totale de mes personnages, lorsqu'ils m'offrirent, par juxtaposition, un catalogue en relief des vices, des tares, des abus, des lacunes, des défaillances, des misères qu'entretiennent la vie de caserne et l'inadvertance des chefs, un scrupule, une requête de conscience, un goût de vérité extensive m'incitèrent à soumettre ces ébauches à des jeunes gens, étrangers ou amis, lesquels avaient, comme moi, passé au régiment le temps nécessaire pour le bien connaître. Leurs souvenirs, leurs remarques personnelles, corroborèrent ou corrigèrent les miennes. J'obtins ainsi une *moyenne d'exception* annonçant moins un exact et stérile recensement des 40 000 sous-officiers de l'armée française, qu'un examen attentif des taches du fruit dans l'armoire close[104].

Mais si la sincérité de ses intentions pouvait dédouaner l'auteur aux yeux de la justice, elle ne suffisait pas à excuser les écarts de langage aux yeux des critiques qui s'érigeaient en gardiens de l'ordre littéraire. Pour Brunetière, les intentions de satire politique et de représailles, qui auraient dû « rester absolument étrangères à l'art parce qu'elles sont contradictoires à ses lois, ne sauraient excuser les crudités révoltantes et malsaines » dans l'œuvre de Zola (p. 14). Pis, les meilleures intentions pouvaient être perverties par le procédé, comme le suggère Brunetière à propos de l'auteur de *Pot-Bouille* : « Toutes les intentions de M. Zola, bonnes ou mauvaises, louables ou condamnables, sont gâtées par le vice de l'exécution » (p. 360).

Face à la revendication d'immunité des formes artistiques, au nom de la pureté des intentions de l'auteur, un autre discours se fait jour, qui voit dans la forme non plus la simple manifestation d'une volonté, mais un symptôme de la personnalité de l'auteur. Cette idée pouvait à bon droit s'ancrer dans le principe de l'identification de l'auteur avec son œuvre, que Diderot avait énoncé un siècle plus tôt par une célèbre formule citée dans l'introduction de cet ouvrage. Elle

faisait plus spécifiquement écho à la conception personnaliste du droit d'auteur, qui se faisait jour dans la jurisprudence de l'époque, notamment à propos des droits du conjoint[105] : la forme, seule protégée du plagiat par la loi, était tenue pour l'expression la plus personnelle. Ébranlant la distinction établie par Flaubert entre auteur et narrateur, cette approche voyait dans la forme et surtout dans la langue le reflet de la morale de l'auteur. De la plume de Zola « les gros mots coulent naturellement, et comme sans qu'il y pense », explique Ferdinand Brunetière[106]. Qui plus est, il tient, on l'a vu, son manque de finesse psychologique pour le signe d'un défaut de sens moral, et son goût des monstres sociaux pour le symptôme d'une imagination malade.

À partir de la fin des années 1880, on constate une évolution du discours critique vers la pathologisation de l'écriture avec l'imposition croissante du schème normal / pathologique. Cette évolution inspirée des théories de la dégénérescence a des conséquences évidentes sur la définition de la responsabilité de l'écrivain, qui est plus que jamais tiraillée entre objectivité et subjectivité. Les critiques du naturalisme témoignent de cette évolution, qui retourne le matérialisme déterministe contre les représentants de ce courant.

Dans un ouvrage intitulé *L'Art au point de vue sociologique* et publié en 1887, Jean-Marie Guyau écrit de l'auteur de *L'Assommoir* qu'il semble avoir « une prédisposition native à se complaire dans certains sujets, prédisposition qui, suivant ses théories mêmes, doit s'expliquer par quelque cause héréditaire, par quelque trace morbide[107] ». Zola et ses disciples se voient taxer dans la presse, et par des auteurs comme Édouard Drumont, de « coprolalie », selon le terme forgé par le Dr Gilles de la Tourette pour désigner le désir irrésistible de prononcer des expressions « sales ». Selon Max Nordau, qui reprend la stigmatisation à son compte dans son livre *Dégénérescence*, ce phénomène peut être rapproché du syndrome décrit par Andréas Verga comme *mania blasphematoria* ou folie des jurons. Le penchant pour l'argot, « la langue professionnelle des voleurs, des souteneurs, etc. », n'a-t-il pas été signalé par Lombroso comme un indice de dégénérescence du criminel-né ? En outre, les principes de sélection qu'opère Zola dans ses descriptions de la réalité en disent moins sur le monde que sur le système nerveux « malade » de l'auteur. Sa prédilection pour les « choses malpropres » est également un « phénomène morbide bien connu ». Son « penchant instinctif à représenter des déments, des criminels, des prostituées et des demi-fous, son anthropomorphisme et son symbolisme, son pessimisme, sa coprolalie et sa prédilection pour l'argot » le caractérisaient comme « dégénéré supérieur » doublé d'un « psychopathe sexuel », selon la définition de Krafft-Ebing : à l'instar de son œuvre, sa conscience est, en effet, « peuplée d'images de luxure contre nature, de bestialité, de passivisme et d'autres aberrations ». Autre indice, selon Nordau : l'odorat. S'appuyant sur l'affirmation de Binet selon laquelle les perceptions de l'odorat jouent dans les « limites physiologiques (c'est-à-dire dans les limites de la vie saine) un rôle très subordonné », il voit dans la prédilection de Zola pour l'odeur un signe de dégénérescence comme chez Baudelaire, Huysmans et autres diaboliques ou décadents[108]. Sur ce point précis, Nordau renvoyait à une conférence que l'inspecteur d'académie Léopold Bernard avait consacrée au Cercle artistique sur *Les Odeurs dans les romans de Zola* et qu'il avait fait paraître en 1889 chez l'imprimeur Coulet de Montpellier. Bernard y avançait l'hypothèse que cette prédilection émanait d'une sensibilité

olfactive anormalement développée. Elle allait être infirmée par Jacques Passy lors de l'étrange examen auquel se prêta Zola en 1896, sans doute en réponse au livre de Nordau paru l'année précédente, dans le cadre de l'enquête médico-psychologique du Dr Édouard Toulouse sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec les névropathies : l'examen montrait que sa sensibilité olfactive était au contraire quelque peu inférieure à la normale, même s'il décelait chez l'écrivain une mémoire spéciale pour les odeurs[109].

Qu'on s'évertuât à chercher dans la physiologie de l'auteur ce qui relevait d'un élargissement des possibles littéraires inauguré par Baudelaire, et dont le naturalisme zolien, par son approche sensualiste, avait tiré un parti sans précédent dans le roman français, était le signe du déterminisme biologique de l'époque, dont Zola lui-même était un adepte. Si la pathologisation des écrivains naturalistes, et plus généralement des modernistes, atténuait leur responsabilité subjective, elle posait plus que jamais celle de leur responsabilité objective, que soulevait par ailleurs l'élargissement du lectorat.

Encadrer la lecture

Dans son attaque contre *Thérèse Raquin*, Ferragus*alias* Louis Ulbach avait reproché à la nouvelle école de flatter les plus vils instincts du public :

> Attacher par le dégoût, plaire par l'horrible, c'est un procédé qui malheureusement répond à un instinct humain, mais à l'instinct le plus bas, le moins avouable, le plus universel, le plus bestial. Les foules qui courent à la guillotine, ou qui se pressent à la morgue, sont-elles le public qu'il faille séduire, encourager, maintenir dans le culte des épouvantes et des purulences[110] ?

Il est significatif qu'exerçant son droit de réponse dans *Le Figaro* du 31 janvier, Zola ait répondu à l'époque par ce qui constituait l'argument classique de l'art pour l'art, celui de l'autonomie. « Ne mettez pas le romancier sous le joug du public », priait-il son anonyme détracteur. Se réclamant de Stendhal, il affirmait « qu'un romancier doit d'abord écrire ses œuvres pour lui : le souci du public vient ensuite ». À la différence de l'auteur dramatique, il ne « dépend pas de la foule », la « "littérature putride" ne nourrit pas ses auteurs. Le public n'aime pas les vérités, il veut des mensonges pour son argent ». Ses succès de plus en plus grands et l'élargissement du lectorat allaient le contraindre à changer son fusil d'épaule et à élaborer une théorie du rôle social de la littérature en régime démocratique.

La croissance du lectorat atteint son pic en 1881. Alors que sous le Premier Empire, selon les rapports des préfets, seuls des « hommes

cultivés », c'est-à-dire des « personnes responsables », fréquentaient les bibliothèques (aucune mention de femmes ou de paysans), en 1884, les inspecteurs des rectorats signalent les habitants de la campagne, le « peuple », les « familles rurales », occasionnellement, des travailleurs urbains et de petits propriétaires ; ils notent cependant que les paysans et travailleurs ruraux ne partagent pas ce loisir[111].

Cet élargissement du public potentiel des livres tient aux progrès de la scolarisation. Les effectifs de l'enseignement secondaire ont fortement augmenté sous le Second Empire. Mais c'est surtout le lectorat féminin qui croît : en 1880, les établissements scolaires féminins comptaient plus de 2 millions d'élèves. Qui plus est, le nombre d'étudiants, qui stagnait depuis 1800, double entre 1875 et 1891, avec la mise en place des cursus de sciences et de lettres. Ce n'est que le début d'une tendance que la politique scolaire républicaine va accélérer, mais elle produit déjà ses premiers effets entre 1876 et 1885[112].

Bénéficiant de la libéralisation de l'imprimé, la presse prend son essor : le nombre de quotidiens parisiens est passé de 40 à 79 (avec un pic de 90 dans l'année qui suit la loi de 1881), la quantité de titres augmente aussi en province (de 179 à 252). Entre 1870 et 1880, le tirage des journaux parisiens double, passant de 1,1 à 2 millions d'exemplaires (il sera multiplié par cinq de 1881 à 1901) et triple en province, de 300 000 à 900 000 exemplaires[113]. Dans le domaine plus restreint du livre, l'année 1861 a vu le lancement du volume de Calmann-Lévy à 2 francs, de celui de Charpentier à 3,50 francs et de celui de Hachette à 2 francs. Sous la Troisième République, la production littéraire annuelle double (passant de 453 à 790 titres en moyenne). Les chiffres de tirage, qui avaient commencé à croître sous le Second Empire, peuvent atteindre désormais un vaste public, comme en témoigne le succès de *L'Assommoir* de Zola, qui dépasse, on l'a dit, 100 000 exemplaires en quelques années. Ces succès, condition de la professionnalisation du métier d'écrivain, ont un parfum de scandale, parce qu'ils échappent au contrôle des institutions. En outre, en divulguant largement le savoir scientifique qui est en train d'être monopolisé par des experts, ils vendent en quelque sorte la mèche. D'où le besoin éprouvé par nombre de ces experts ainsi que par leurs concurrents dans le champ littéraire de disqualifier ces succès et de jeter sur eux le soupçon.

Selon Max Nordau, la popularité de Zola ne tenait pas à ses qualités d'écrivain mais à sa « trivialité » et à sa « lasciveté ». Il le démontrait, chiffres à l'appui, par le fait que, mis à part *La Débâcle*, *Germinal* et *Le Rêve*, dont le succès s'expliquait par leurs thèmes, c'étaient ses romans les plus orduriers, ceux où apparaissaient « le plus violemment la luxure et la grossièreté bestiale », ceux qui faisaient

appel « aux plus bas instincts de la foule », qui avaient la faveur du public, à savoir *Nana*, *L'Assommoir* et *La Terre*, dont le tirage atteignait ou dépassait les 100 000 exemplaires (la dernière édition de *Nana* indiquait 160 000[114]).

Les écrivains poursuivis étaient toujours soupçonnés d'avoir recherché un succès de scandale et de vente. Tel était le cas de Lucien Descaves notamment, ouvertement accusé de ces motivations impures par l'avocat général Rau. Ce à quoi son conseiller Me Tézénas répliqua en rappelant, précisément, la distinction entre livre et presse. Le style difficile de ce livre prouvait – comme l'avait noté auparavant le critique Paul D'Armon, dont l'avocat reprenait les termes[115] – qu'il ne visait pas la foule, mais une petite élite. Les 30 000 exemplaires vendus s'expliquaient par la publicité que lui avaient faite les poursuites.

> Il se défend contre tout commerce vulgaire, contre toute admiration banale, par un style dont je ne veux pas médire, puisque c'est celui de mon client ; – mais, nous pouvons bien l'avouer ici, nous sommes entre nous, – par un style extrêmement difficile à lire et à comprendre, par un style précieux, compliqué, perfide même.
> C'est un style qui n'est pas à la portée du vulgaire, de l'ignorant, de l'illettré, de l'homme du peuple, du soldat, mais qui est réservé à une très petite élite. Le livre est compact, inaccessible, avec ses 437 pages écrites dans ce style recherché, rempli d'aspérités, à tout homme qui n'est pas doué d'une très rare culture intellectuelle.
> Il est évident qu'un livre comme celui-ci ne peut pas présenter de danger[116].

Et l'avocat de comparer cet ouvrage aux livres de sciences qui, bien que libres d'accès sur les devantures des libraires, restaient inaccessibles au public non spécialisé :

> Allez aux devantures des librairies ou sous les galeries de l'Odéon, vous verrez des livres de science dont le texte et les gravures révoltent la pudeur. Pourquoi n'empêche-t-on pas l'exposition et la vente de ces livres ? Pourquoi le lycéen curieux, la femme vicieuse ne les achètent-ils pas ? Parce que ces énormes in-octavos avec leurs planches d'anatomie ne sont ouverts qu'aux savants.
> Il en va de même, toutes proportions gardées, du livre de Descaves. Il n'est pas fait pour le médecin, pour l'anatomiste ; mais incontestablement il est fait pour une élite intellectuelle[117].

Il opposait à ce livre « sérieux », « scientifique », les « livres écrits dans un style coulant, facile, n'ayant manifestement d'autre but que l'excitation des sens et des passions », et qui comportent non seulement des descriptions bestiales d'amours naturelles, mais aussi des scènes « d'amour contre nature[118] », livres qui paraissaient en feuilletons dans la presse.

Le support était, en effet, un second indicateur du public restreint de ce livre, par son volume comme par son prix. La loi de 1882 avait renforcé la distinction entre presse et livre, lequel « par son prix, par son étendue, par l'intention de l'auteur, par le plan, par le public auquel il s'adresse, par les conditions dans lesquelles il se vend, ne

présente pas les mêmes dangers que l'écrit, l'imprimé ou la gravure obscène[119] ». Me Tézénas s'appuyait implicitement sur cette distinction codifiée dans la loi et confirmée par la jurisprudence[120] lorsqu'il opposait cet ouvrage à 3,50 francs aux brochures à 10 centimes qui circulent partout, que lisent les ouvriers et que l'on trouve dans toutes les casernes, à l'image de ces *Ramollot* ou *Ronchonnot*, où les chefs sont ridiculisés, peints sous les traits de maris trompés, sots, ignorants. « Voilà ce qui peut faire du mal, expliquait-il. Ce n'est pas un ouvrage dont le soldat ne pourrait dépasser à la lecture la dixième page, dont le style le rebuterait dès la première ligne, dont il ne comprendrait ni la portée ni le sens[121]. »

Me Millerand, le défenseur de Stock, évoqua à son tour, selon la coutume de l'époque, des titres non poursuivis tels que *Seins de feu*, volume de 18 ou 20 sous sans « aucune valeur littéraire », « rehaussé par des gravures ignobles », et que l'on trouvait à toutes les devantures, ce qui lui permettait, par contraste, de démontrer la bonne foi de Stock[122]. De manière générale, les défenseurs de la liberté d'expression trouvaient scandaleux qu'on assimile les livres aux dessins obscènes et aux « immondices littéraires criées sur le boulevard par de louches camelots », ainsi que le formula Albert Leroy dans *La Presse* du 23 décembre 1884 à propos des procès de Louis Desprez et de Paul Bonnetain. Tel critique qui ne goûtait pas le style ardu de Descaves trouvait les poursuites inopportunes :

> Je n'ai jamais compris qu'on assimilât l'artiste, le romancier qui écrit pour le public lettré des livres où éclate le souci de la forme, la recherche de l'observation, mais qui ne sont pas faits, comme dit Gautier, pour les petites filles dont on coupe le pain en tartines, à un rédacteur d' *Événement parisien* , au spéculateur d'obscénité qui travaille dans la pornographie comme d'autres travaillent dans la couture ou dans le bâtiment, découpant l'ordure en roman-feuilleton, à tant la ligne[123].

Et de citer Flaubert, les Goncourt, Baudelaire, Richepin, Léon Cladel, Louis Desprez. S'opposerait-on à la liberté de l'art que l'on ne pourrait justifier ces poursuites, car *Sous-offs* n'est « pas un livre accessible aux masses ».

Bien que la loi les distinguât, la frontière entre le livre et les autres écrits imprimés demeurait floue : fallait-il s'en tenir au nombre de pages, à la périodicité, au contenu ? Qu'en était-il des brochures ? La question fut laissée à l'appréciation des magistrats, lesquels refusèrent à plusieurs reprises l'assimilation d'un écrit imprimé au livre, invoquant tantôt le nombre de pages (dans le cas d'une plaquette de vers de dix pages selon un arrêt de 1882 qui mettait en avant la facilité de propagation), tantôt la périodicité (par exemple, dans le cas des revues[124]). Pour les livraisons destinées à être réunies en volume, les deux arguments se conjuguèrent dans un arrêt de la Cour de cassation de 1892. La distinction pouvait conduire à

condamner la reprise en feuilleton d'un roman d'abord paru en volume sans être poursuivi, comme ce fut le cas pour la republication de *Madame La Boule* d'Oscar Méténier dans *La Lanterne*, qui valut au gérant du journal un procès devant le tribunal correctionnel de la Seine le 6 avril 1892[125]. Un arbitraire que devait dénoncer la Ligue pour la liberté de l'art, qui utilisa cet argument pour disqualifier la loi de 1882. Le critère matériel du support lui paraissait inadéquat pour opérer la véritable distinction entre art et pornographie.

De son côté, le sénateur Bérenger avait tenté en vain d'obtenir la suppression de l'exception faite au livre lors du débat de 1897 sur son projet de loi réprimant l'outrage aux bonnes mœurs, comme on l'a vu plus haut. Le garde des Sceaux, Jean-Baptiste Darlan, fit valoir que le danger du livre était restreint du fait de son prix élevé. La suppression de l'exception faite au livre faisait courir le risque d'une interprétation abusive de la loi qui conduirait à « proscrire des livres ayant par-dessus tout un caractère littéraire, comme *Madame Bovary*, de Flaubert, par exemple ». Et fallait-il que « les belles et si artistiques publications du siècle dernier, qui ne peuvent être qu'en les mains d'une élite », soient proscrites également, « à raison de la liberté de leur texte et du décolleté de leurs gravures ? » Selon le garde des Sceaux, le public qui les acquiert « à chers deniers y cherchera des satisfactions d'ordre élevé, artistique, raffiné toujours, mais jamais immoral ». Demandant qu'on puisse au moins traduire l'étalage et l'annonce de livres obscènes en tribunal de police correctionnelle, Bérenger avança que les livres étaient « infiniment plus dangereux que les petites publications » :

> Pourquoi ? Parce que la petite publication, la feuille de journal est éphémère, parce qu'elle se perd dès qu'elle a été lue, tandis que le livre se conserve, se propage et se relit ; parce que, si vous le supposez aux mains de la jeunesse, il se cache, se communique clandestinement aux camarades. Qui ne sait le ravage qu'un livre ainsi transmis de mains en mains a parfois causé[126] ?

En vain. La conception des deux publics continuait donc de prévaloir, confortée par les écrivains eux-mêmes. Il fallait encadrer la lecture.

La codification de la liberté d'expression par la loi de 1881 sur la presse, associée à l'expansion de la scolarisation, place en effet la question de la lecture au cœur des préoccupations de l'État et du débat public. « Celui qui est le maître du livre est maître de l'éducation », s'exclame Jules Ferry le 5 mai 1879 devant le Commission d'examen des livres classiques du ministère de l'Instruction publique[127]. La lecture devient le principal instrument de l'éducation de la population dans la nouvelle démocratie libérale. Outre la loi de 1881, qui rend gratuite et obligatoire la scolarité dans le primaire, l'État républicain

entreprend de réorganiser l'espace de la lecture publique, en s'arrogeant un rôle d'arbitre des initiatives privées concurrentes mises en place par les organisations confessionnelles et les associations républicaines dans les années 1860, tout en créant un secteur public propre. Deux catégories de lecteurs, constituées comme telles, sont particulièrement objet d'attention : le public « populaire » et « l'enfance ».

Les premières bibliothèques publiques ont été mises en place en 1860 et 1863, en vertu de la circulaire Rouland, afin d'encadrer la lecture des enfants et de leurs parents dans les campagnes et de combattre la littérature de colportage. C'est à l'instituteur qu'est confiée la charge de gérer ces bibliothèques scolaires et de guider les lecteurs : « Ce sera par les bons livres que nous moraliserons le peuple ; ce sera par eux que nous chercherons à nous en prendre à son esprit avant de nous en prendre à sa volonté. La victoire passera toujours du côté de la raison et du bon sens », écrit l'instituteur Michel Rougier, qui poursuit plus loin :

> Les bons livres nous éloignent du cabaret, nous instruisent de nos devoirs de fils, de frères, d'époux et de pères ; ils nous montrent nos obligations envers les hommes et la patrie. Les bons livres élèvent notre âme vers Celui dont elle est descendue, nous donnent du cœur, des sentiments généreux. Les bons livres conquièrent les peuples à la liberté en les arrachant à l'esclavage et en répandant partout les bienfaits de la civilisation, l'amour des lettres, des sciences et des arts[128].

Ces « bons livres » n'excluent pas les œuvres d'imagination. Rompant en cela avec la tradition catholique, le gouvernement républicain accorde une reconnaissance officielle au roman en lui ouvrant les portes des bibliothèques scolaires. Le baron de Watteville, directeur des sciences et des lettres au ministère de l'Instruction publique, qui présidait en cette qualité la commission des bibliothèques scolaires, s'éleva ainsi contre une motion visant à l'en exclure lors du congrès de bibliothécaires qui se tint à Londres en 1877, et où il accompagnait la délégation française, en expliquant que les romans constituaient les « amorces », « les hameçons avec lesquels on attire et l'on prend les lecteurs ». « Quand une bibliothèque se fonde, on lit d'abord des romans, puis les voyages, puis les biographies, puis les ouvrages d'histoire », telle était la « règle constante » qui se dégageait de l'expérience des bibliothèques scolaires et des bibliothèques populaires. « Lorsque ces catégories ont été épuisées, on peut dire que le goût de la lecture a été inculqué aux habitants[129] […]. »

Le contrôle étatique des bibliothèques populaires, fondées à l'instigation des philanthropes catholiques et protestants, et placées sous la surveillance du ministère de l'Intérieur et des préfets, se voit renforcé par l'attribution d'un droit de regard du ministère de

l'Instruction publique sur leur activité. Une commission consultative est chargée d'examiner les collections des bibliothèques, les conditions de nomination des membres des comités d'inspection sont précisées : membres des sociétés savantes, érudits, professeurs, magistrats, avocats, industriels sont les catégories sociales désignées comme aptes à exercer cette fonction, signe de la reconnaissance du capital culturel et du capital économique, qui se substituent aux titres de noblesse et au capital ecclésial pour qualifier l'élite habilitée à déterminer les normes morales de la société en voie d'industrialisation[130].

Les critères d'évaluation des « bonnes lectures » destinées au « peuple » qui se dégagent des rapports de la Commission d'attribution des livres aux Bibliothèques populaires sont, selon l'analyse réalisée par Annie Stora-Lamarre[131], l'utilité, la fonction éducative, le caractère sain, la simplicité (par opposition au raffinement). Ces critères sont étroitement imbriqués dans les évaluations. L'utilité tient soit dans la transmission des connaissances, soit dans l'éducation morale : inculquer aux classes laborieuses le sentiment du devoir patriotique, le dévouement citoyen, l'esprit de solidarité, l'amour de la famille, le respect du travail, l'ordre et l'économie, l'hygiène. Ces critères concernent la littérature, soumise à une stricte sélection, au même titre que les livres pratiques et les ouvrages de vulgarisation scientifique. La littérature réaliste destinée aux classes populaires doit répondre à ces critères, à l'instar du *Roman d'un brave homme* d'Edmond About, de la poésie de Jean Aicard. Si les romans de cape et d'épée qui exaltent les actes héroïques sont jugés utiles à former de bons soldats, la lutte contre l'antimilitarisme conduit à accorder une attention particulière à ce thème, de même que celui des colonies est fortement prisé dans l'optique de la politique impérialiste. Cette littérature réaliste est aussi, nous l'avons vu au chapitre précédent, celle qui est privilégiée dans le cadre de l'enseignement primaire destiné aux enfants du « peuple ».

La généralisation de l'accès à la lecture et la monopolisation croissante par l'État républicain de son encadrement en vue de l'édification d'une morale laïque contraignirent l'Église catholique à réorganiser complètement son dispositif. Sa référence en la matière était le *Syllabus* publié par Pie IX en 1864. La liberté de conscience, de culte et d'opinion y figurait parmi les quatre-vingts erreurs modernes. La liberté d'expression constituait une menace pour les mœurs et pour l'esprit (article LXXIX[132]). Face au processus de libéralisation et de sécularisation, et en lien étroit avec la consolidation du pouvoir pontifical, l'application de l'Index romain fut durcie à partir de 1850, soulevant en France un vaste débat qui opposa gallicans et ultramontains[133]. Premier pas vers sa privatisation, l'exclusion de la religion des domaines protégés par l'État avec la loi de 1881 porta un

coup au dispositif de contrôle de la parole dont bénéficiaient les représentants de l'Église en France, le cadre légal étant en effet, avec l'Index romain, leur principal moyen de sanction. La séparation des Églises et de l'État de 1905 allait faire définitivement perdre à celle-ci les assises de son pouvoir d'excommunication, déjà sérieusement écorné, même si elle continua de condamner de temps à autre des auteurs comme André Gide. À la suite de la crise moderniste, elle instaura un nouveau système de contrôle de la production culturelle, qui combinait les listes d'interdiction avec l'*imprimatur*, marque apposée sur les livres autorisés à la demande des auteurs (l'*imprimatur* était obligatoire sur tout ouvrage publié par un clerc). Des instances de surveillance furent mises en place, les Conseils de Vigilance, habilités à autoriser ou à proscrire les ouvrages pour le public des clercs et des catholiques laïques[134].

Ce système était requis pour élargir l'offre de lectures autorisées. En effet, après avoir atteint un pic de 20 % de la production éditoriale en 1860, la part qu'y occupe le livre religieux ne cesse de décliner et il paraît de plus en plus vain de vouloir en recommander la lecture exclusive. Lors du congrès ecclésiastique organisé à Reims en 1896 par l'abbé Lemire, une inquiétude s'éleva sur la pauvreté de l'offre dans les bibliothèques paroissiales, qui trahit l'unique préoccupation de moralisation. Comme l'ont montré Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard[135], le discours catholique sur la lecture allait connaître à partir de cette date une évolution significative : la traditionnelle dénonciation du danger que représente la lecture fut peu à peu abandonnée au profit d'une conception positive. Elle fut désormais regardée comme un outil, un instrument de propagande qu'il fallait mettre au service de la cause catholique. Des initiatives telles que les *Almanachs* de la société de Saint-Vincent-de-Paul et *La Veillée des chaumières* avaient montré la voie. Avec l'avènement de la Troisième République, elles se multiplièrent en s'appuyant sur les intellectuels catholiques laïques : les assomptionnistes créèrent ainsi, en 1873, *Le Pèlerin* puis, en 1883, *La Croix*, et, en 1889, le groupe de La Bonne Presse. Parallèlement, tout espoir de dissuader le public de lire des romans ayant été abandonné, un discours critique fut élaboré afin de l'orienter dans la jungle de la production éditoriale. En 1904, l'abbé Bethléem publia son fameux ouvrage *Romans à lire, romans à proscrire*. Le succès considérable – plus de 120 000 exemplaires écoulés –, qui en fit un manuel de référence, l'engagea à lancer une revue mensuelle, *Romans-revue*, laquelle ne tarda pas à s'élargir à d'autres genres ; à partir de 1912, son sous-titre devint : *Guide général des lectures. Mensuel, littéraire, pratique*[136].

Ce discours critique est relayé par des laïcs qui, à l'instar de Paul Bureau, entreprennent de pourfendre la « propagande des doctrines

immorales » dans les romans, au théâtre et dans les publications périodiques[137]. La crise moderniste qui secoue le monde catholique entraîne, comme l'a analysé Hervé Serry[138], le resserrement du dispositif avec d'un côté la création, en 1907, des Conseils de Vigilance, de l'autre, l'encadrement du mouvement de « renaissance littéraire catholique ». Composé d'écrivains et de critiques désireux d'élaborer une esthétique catholique, ce mouvement devra constamment négocier ses marges d'autonomie par rapport à l'institution ecclésiale. Dans ses « réponses aux attaques de l'adversaire, aux reproches, aux inquiétudes, aux questions de mes amis », l'abbé Bethléem récuse ainsi à plusieurs reprises la distinction entre le public des lettrés et les autres qui fonde, comme on l'a vu, l'argument en défense de l'autonomie de la littérature, pour rappeler à l'écrivain catholique ses responsabilités face à l'ensemble des lecteurs potentiels :

> Cette relativité [des dangers] n'autorise pas un écrivain catholique à publier un livre qui soit de nature à nuire à la plupart de ses lecteurs, sous prétexte qu'il sera inoffensif pour un petit nombre à qui il procurera un plaisir d'ordre esthétique. Les âmes immortelles rachetées par le Christ, même les âmes des « primaires », sont d'un trop grand prix pour que les mandarins des lettres puissent se permettre ce jeu de prince[139].

Le contrôle redoublé des lectures mises à disposition des catégories « vulnérables » ne résout cependant pas le problème de la circulation accrue des « mauvais livres » à la faveur de la loi libéralisant l'imprimé, d'autant que la politique menée dans les bibliothèques populaires ne donne pas les résultats attendus. C'est dans ce contexte que les entrepreneurs de morale vont tenter d'engager la définition pénale de la responsabilité de l'auteur du côté des effets de l'œuvre, indépendamment des intentions de l'écrivain, autrement dit de renforcer sa dimension objective au détriment de son caractère subjectif.

La loi anglaise, qui n'admet pas l'intention dans la détermination du délit, faisait référence sur cette question de la responsabilité objective. Elle servit de modèle aux congressistes réunis à Paris en 1908 pour promouvoir des mesures internationales contre le commerce de l'obscénité. L'argument est développé par Émile Pourésy dans son ouvrage *La Gangrène pornographique*, publié la même année :

> Il n'est pas utile de savoir, ni de démontrer que tel écrivain n'a pas voulu faire de pornographie en écrivant son ouvrage ; il n'est pas utile de prouver que les intentions de l'artiste sont absolument pures ; il n'est pas davantage intéressant de connaître l'arrière-pensée du libraire, du vendeur, de l'éditeur, s'ils ont voulu ou non corrompre pour faire de l'argent ou faire de l'argent seulement ; il est important de se rendre compte si les documents de nature obscène ont bien le droit d'être rendus publics, et s'il n'appartient pas à ceux qui ont la garde du dépôt sacré de la race et du pays, de défendre à ces auteurs ou artistes la voie publique, pour y étaler complaisamment leurs « beautés géniales », qui ne sont pour les honnêtes gens que de honteuses lubricités.

> Quand un acte devient public ou quand il sort du domaine privé, il prend immédiatement pour tout le monde une importance capitale, qui entraîne la responsabilité plus ou moins totale de son auteur. Si celui-ci veut jouir du privilège de la publicité, il doit aussi en porter les conséquences, et si la loi intervient pour lui interdire telle forme qui peut très bien lui paraître préférable, il a le devoir de s'arrêter et de rentrer dans le domaine privé[140].

L'écrivain catholique Georges Fonsegrive opérait de son côté une distinction entre la « signification sociale » de l'œuvre d'art et sa « valeur artistique ». S'il reconnaissait en théorie le principe de l'autonomie de l'art, le fait qu'il avait ses lois, ses valeurs propres, il considérait en pratique que « dès que l'œuvre d'art entre par la publicité en contact avec le dehors, la question de la liberté de l'art revêt un nouvel aspect ». Par conséquent, la société a le droit d'interdire les productions artistiques « mauvaises, destructives de l'ordre social, nuisibles aux individus isolés aussi bien qu'au tout[141] ».

Par-delà le modèle anglo-américain, cette tentative d'imposer une conception objective de la responsabilité trouvait un appui dans les débats qui traversaient la criminologie ainsi que dans les nouvelles théories psychosociologiques sur les effets des « mauvais livres ».

La responsabilité objective de l'écrivain

Du point de vue de la responsabilité de l'écrivain, le problème des « mauvaises lectures » prend un tour nouveau à la lumière du débat sur la responsabilité pénale suscité par les thèses de Cesare Lombroso et de l'école positiviste italienne sur le caractère inné de la criminalité, qui se déploie dans les années 1880. Au nom de ce déterminisme biologique, les représentants de cette école prétendaient réformer le droit pénal traditionnel qui, en se fondant sur la conception du libre arbitre, adaptait la peine au patient dans une perspective de correction pour sa réhabilitation morale. Selon les partisans de la thèse déterministe, il fallait proportionner la peine au danger que représentait l'acte criminel pour la société. Cette conception fait prédominer la responsabilité objective sur la responsabilité subjective, comme le remarque Paul Fauconnet, dont l'étude s'inscrit dans le cadre des réactions françaises à ce débat[142]. En effet, la réfutation des thèses déterministes rallia en France des experts issus de différentes disciplines – psychiatres, juristes, philosophes, sociologues –, donnant naissance à la criminologie[143].

À la thèse héréditaire, l'école française, dont Alexandre Lacassagne et Gabriel Tarde étaient deux des figures de proue, opposa une interprétation plus « sociologique » du crime, qui avait des antécédents dans le discours philanthropique, et offrait un compromis

entre la conception du libre arbitre et l'explication scientifique[144]. Elle mettait en avant le poids de facteurs liés à l'environnement et au milieu social, tels que la misère, la pauvreté, le vice, l'alcoolisme, en les intégrant dans le cadre de la théorie néolamarckienne qui mêlait causes biologiques et sociales grâce au postulat de l'hérédité des caractères acquis. Le concept de dégénérescence offrait un paradigme approprié à ce type d'explication. Il laissait la place au libre arbitre, le milieu pouvant aider à résister aux pulsions ou au contraire affaiblir les résistances de la volonté, et gardait donc la responsabilité individuelle intacte. Les théories de la dégénérescence avaient du reste conquis les défenseurs du libre arbitre et les penseurs catholiques avant même l'ouverture du débat, la notion de milieu permettant de réintroduire sous couvert d'explication scientifique tous les phénomènes condamnés moralement, de l'égoïsme à la paresse et au mauvais exemple, en les rattachant à une analyse de la décomposition sociale provoquée par la modernité.

C'est dans le cadre de cette réflexion sur les effets de l'environnement que se redéfinit le débat sur l'influence des « mauvaises lectures ». Il dessine un nouvel horizon de la responsabilité de l'écrivain, mettant l'accent sur la responsabilité objective, mesurée à travers les effets, indépendamment des intentions de l'auteur. Les écrivains vont en prendre acte au lendemain des nouvelles lois codifiant la liberté de presse.

Dans la préface à ses *Essais de psychologie contemporaine* réunis en 1883, Paul Bourget constate la part croissante qui revient au livre dans l'éducation des jeunes générations : « […] dans la diminution de plus en plus évidente des influences traditionnelles et locales, le livre devient le grand initiateur[145]. » Il faut donc s'inquiéter des effets des œuvres de littérature et d'art « en tant qu'éducatrices des esprits et des cœurs », de leur action en tant que « propagande » intellectuelle et sentimentale, explique-t-il dans l'avant-propos à l'édition de 1885. À travers des études consacrées à Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Renan, Taine, etc., il entend, pour sa part, diagnostiquer les causes d'une « maladie de la vie morale » dont la jeunesse contemporaine serait victime : démocratie, science, dilettantisme, vie de Paris, vie cosmopolite constituent à ses yeux les causes de la maladie intellectuelle dont souffre la génération montante[146]. Son premier article sur Flaubert, daté de 1882, fait des héros de ce dernier des victimes de la pensée et de la littérature qui dissolvent les énergies et la volonté :

> Quand nous prodiguons, à mains ouvertes, l'instruction en bas, l'analyse en haut ; quand, par la multiplicité des livres et des journaux, nous inondons les esprits d'idées de tous ordres, avons-nous bien calculé l'ébranlement produit dans les âmes par cette exagération de jour en jour plus forcenée de la vie consciente[147] ?

Tel est selon lui le problème posé par Flaubert dans ses œuvres, de *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*.

Son roman *Le Disciple*, paru la même année que *Sous-offs*, et qui connaît un large succès commercial (22 000 exemplaires vendus en un mois), annonce sa conversion au camp catholique et conservateur. Il y traite des effets nocifs des œuvres spéculatives, montrant qu'elles peuvent être indépendantes des intentions de l'auteur. Le roman met en scène un psychologue nommé Adrien Sixte, inspiré de la figure de Taine. Ayant dédié sa vie à la science, ce savant est vite reclus dans sa tour d'ivoire et coupé du réel. Or son œuvre abstraite et spécialisée tombe entre les mains d'un jeune homme brillant et plein d'ambition mais sans fortune, Robert Greslou, qui devient son disciple. Fils d'un ingénieur polytechnicien décédé prématurément, Greslou s'oriente vers l'enseignement mais, ayant raté le concours d'entrée à l'École normale supérieure, il s'est fait engager comme précepteur dans une famille noble afin de pouvoir préparer sa licence. Pris d'un sentiment d'envie à l'égard de l'aîné, le comte André, il entreprend de séduire sa sœur, Charlotte de Jussat, en vue d'expérimenter sur elle les théories de son maître. Cette jeune fille innocente, dont la sensibilité maladive est exaspérée par des lectures que le précepteur machiavélique a soigneusement choisies pour elle, tombe follement amoureuse de lui, qui se prend à son tour à son propre jeu. Elle se suicide après s'être livrée à lui. Le savant est interrogé au cours de l'instruction de l'affaire de son disciple, suspecté d'avoir tué Charlotte. Si sa responsabilité légale n'est pas en cause, sa responsabilité morale peut l'être, comme le lui signifie le juge. En effet, le marquis de Jussat, père de Charlotte, pense que ce sont les doctrines matérialistes qui ont corrompu Greslou. La mère de ce dernier y voit la cause des malheurs de son fils, à qui elles ont fait perdre la foi. L'accusé lui-même, dans le mémoire qu'il rédige à l'intention de son maître, analyse les effets de ses lectures romantiques et théoriques sur sa personnalité dédoublée entre un excès d'intellectualisme abstrait et un sensualisme effréné, trait héréditaire dû au mélange des « races » du Nord et du Midi, qui s'est accentué à partir du moment où il s'est éloigné de la religion. Ce mémoire, dont le principe narratif se fonde sur ce dédoublement de la personnalité qui permet à Greslou de prendre ses propres états d'âme pour objet d'observation psychologique, constitue la trame du récit encastré dans l'histoire d'Adrien Sixte et du bouleversement que cette affaire a introduit dans sa vie monastique comme dans sa paisible conscience. Acquitté sur la base du témoignage du frère de la jeune fille, le comte André, qui a confirmé qu'il s'agissait d'un suicide, Greslou meurt de la main de celui-ci. Au chevet de la dépouille de son disciple, le savant prend conscience des limites de sa science et

retrouve la grâce.

Ce roman soulève le problème de la responsabilité évacué par les théories déterministes. « Responsable ?… ce mot n'a pas de sens », se dit Adrien Sixte, déchiré entre un sentiment de culpabilité et sa conviction déterministe qui ne laisse pas de place au libre arbitre, mais en relisant les passages du mémoire de son disciple consacrés à son œuvre, il se rend à l'évidence que « le caractère de Robert Greslou, déjà dangereux par nature, avait rencontré, dans ses doctrines à lui, comme un terrain où se développer dans le sens de ses pires instincts[148] […] ». Et le savant de prendre également conscience de son impuissance à répondre à l'appel de son disciple, qui lui demande un soutien moral, parce que sa doctrine objectiviste écarte toute question éthique. Le roman montre ainsi que les effets sociaux des œuvres sont indépendants des intentions de l'auteur. C'est la question de la responsabilité objective qui, si elle n'entraîne pas automatiquement la responsabilité pénale, fondée sur le caractère intentionnel de la « complicité morale » avec un crime, doit se poser à l'auteur d'écrits.

Dans une société où la lecture et la science sont accessibles à tous les milieux, le savoir spécialisé et abstrait constitue, aux yeux des partisans d'une définition objective de la responsabilité, un danger parce qu'il laisse inemployées des facultés qui, chez des déclassés issus de milieux modestes, menacent de se déchaîner sous la forme de passions incontrôlées et d'attenter à l'ordre social. L'expérience de la Commune a remis en vogue le thème des « déclassés », auxquels une éducation trop poussée aurait donné des ambitions qui se sont retournées contre la société[149]. Ce thème de l'effet nocif de l'enseignement abstrait sur un élève privé des conditions sociales et économiques du désintéressement et incapable de contrôler ses passions sera repris par Barrès dans *Les Déracinés* (1897). Selon la conception popularisée par ce roman, les boursiers sont des « déclassés ». Le lycée a nourri chez eux des espoirs d'ascension sociale qu'ils ne peuvent réaliser à défaut du capital économique et social nécessaire pour s'établir. Déracinés de leur terroir sous l'influence d'un mauvais maître, arrachés à leur milieu d'origine, imprégnés d'universalisme kantien abstrait, ils ne peuvent que grossir les troupes de ce qu'on appelle à l'époque le « prolétariat intellectuel » et, travaillés par le ressentiment, se retourner contre la société qui les a leurrés en devenant des malfaiteurs.

Les pourfendeurs des « mauvais livres », qui les intégraient dans la causalité déterministe conduisant tout droit à la dégénérescence de la nation, partaient du présupposé que le grand public était vulnérable, influençable, déjà affaibli par les tentations et le désordre de la vie urbaine, incapable de pratiquer la lecture distanciée et de

contrôler ses émotions. À l'inverse, les défenseurs de la liberté d'expression valorisaient l'autonomie du jugement du public. Commentant dans *La Presse* du 23 décembre 1884 les procès de Louis Desprez et de Paul Bonnetain, Albert Leroy avançait ainsi que le « seul juge souverain » est le public, lequel « dédaigne les choses de basse pornographie et sait démêler l'enseignement qui découle d'un livre, la portée philosophique d'une œuvre au travers des peintures souvent répugnantes et des descriptions quasi licencieuses ».

La notion de contagion, qui sous-tendait toujours les analyses sur les effets des « mauvaises lectures », fut réappropriée et redéfinie dans le cadre des théories psychosociologiques, notamment celles de Gustave Le Bon et Gabriel Tarde. Ces théories adaptaient à la psychologie collective les notions en vogue de suggestion et d'hypnose utilisées dans un cadre expérimental pour étudier les phénomènes de psychologie individuelle, en particulier l'hystérie, qui, à la suite des travaux de Jean Martin Charcot, n'est plus attribuée uniquement aux femmes, mais aussi aux hommes, en particulier ceux qui occupent une position dominée dans la structure sociale[150].

Partant du constat que le gouvernement des multitudes n'est qu'apparent et que le pouvoir est en fait aux mains d'une oligarchie de meneurs, Gustave Le Bon élabore une réflexion sur la *Psychologie des foules*, publiée chez Alcan en 1895. Il y met au jour la dimension irrationnelle qui sous-tend l'adhésion des foules aux meneurs : elle repose sur la croyance bien plus que sur la connaissance. C'est en effet par le prestige, le charisme, la suggestion, le magnétisme, que ceux-ci conquièrent leurs auditoires, explique-t-il dans son analyse de la grammaire de la persuasion[151].

Cette théorie était communément reprise contre les meneurs socialistes. Dénonçant dans un ouvrage paru en 1912 « les terribles responsabilités » de Jaurès, l'austère critique André Beaunier, ancien élève de l'École normale supérieure, collaborateur du *Figaro* et du *Journal des débats*, qui entra cette année-là à la *Revue des deux mondes* comme chroniqueur littéraire, insistait sur l'autorité que lui donnait sa carrure de philosophe :

> Le citoyen Jaurès est un grand coupable. Il a été le répondant des pires énergumènes et le patron des pires doctrines. Avant lui, les folies révolutionnaires étaient bien nettement classées parmi les périls dont il faut qu'un gouvernement se méfie. C'est lui qui, avec son air de philosophie, leur a donné une sorte d'abominable autorité[152].

Et de l'accuser d'avoir été « l'intermédiaire fallacieux entre un gouvernement et l'émeute », légitimant les théories socialistes de façon abstraite sans se préoccuper des conséquences pratiques de son système :

> Ce mauvais philosophe a tous les inconvénients pratiques d'un faiseur de systèmes ou, du moins, – car, si l'on étudie les théories de nos sociologues, on n'y trouvera pas une seule idée dont il ne faille lui faire honneur, – d'un amateur de systèmes. Il ignore la réalité concrète ; il ne se doute pas de ce que devient une thèse imprudemment offerte aux foules ; il ne songe pas aux détestables actes qui la traduiront, aux conséquences et voire aux contresens qui la transformeront en crimes[153].

Pour Beaunier, qui passait insensiblement de la « foule » à la « folie », dans pareil cas, c'était au théoricien qu'incombait la responsabilité des crimes commis au nom de son système : « Sentira-t-il jamais qu'on ne doit pas encourager des fous dans leur folie et que, quand les doctrines deviennent des crimes, la responsabilité retombe sur qui les a préconisées, comme il a fait avec son bavardage de mandarin tombé dans la démagogie[154] ?… »

Gabriel Tarde, qui a développé une analyse de la propagation des idées par imitation dans une série d'articles publiés dans les années 1880 et recueillis dans son livre majeur, *Les Lois de l'imitation*, paru chez Alcan en 1890, théorise quant à lui la notion de « public », qu'il différencie de la foule. Alors que dans la foule, les contagions psychiques opèrent par la proximité des corps, l'imprimé permet, par la « suggestion à distance », la diffusion des courants d'opinion auprès d'une communauté dispersée, qui forme son public. Le public en ce sens n'apparaît vraiment qu'au XVIIe siècle. À cette époque, il ne se composait encore que d'une élite d'« honnêtes gens » lisant « un petit nombre de livres écrits pour un petit nombre de lecteurs ». Il va s'élargir et se fragmenter au siècle suivant. Tarde distingue les communautés de savants liés par des liens interpersonnels d'un public spécial formé par des lecteurs qui n'entretiennent pas de relations de cet ordre. Il situe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle l'apparition d'un public politique qui absorbe bientôt les autres publics, littéraire, philosophique, scientifique. Ses manifestations restent cependant subordonnées à la vie de foule, dans les salons ou les cafés. L'avènement du public, en lien étroit avec celui du journalisme, date selon lui de la Révolution, qui voit naître une multitude de feuilles dont certaines connaissent une grande diffusion. Jusque-là le public était l'effet des réunions de cafés et de salons ; il en devient la cause. Cette période voit apparaître la figure du publiciste, au sens que prendra ce terme au XIXe siècle, c'est-à-dire celui qui diffuse des idées ou des opinions auprès d'un public. Pour décrire les effets maléfiques de ce pouvoir de propagation des idées dans la période révolutionnaire, le criminologue se départit du ton détaché qui sied à l'analyse scientifique :

> Chacun de ces grands et odieux publicistes, Marat, Desmoulins, le père Duchesne, avait *son* public, et l'on peut considérer les foules incendiaires, pillardes[,] meurtrières, cannibales, qui ont ravagé la France alors, du nord au midi, de l'est à l'ouest, comme des excroissances, des éruptions malignes de ces publics, auxquels leurs malfaisants

échansons – menés en triomphe au Panthéon après leur mort – versaient tous les jours l'alcool vénéneux des mots vides et violents155.

La diffusion en province restait cependant limitée par l'absence de communications rapides. Avec le développement des transports et des moyens de communication au XIXe siècle, le public connaît une extension indéfinie, qui le démarque définitivement de la foule, groupe social que Tarde relègue au passé, s'inscrivant en faux contre la thèse de Le Bon sur l'avènement de l'« ère des foules ».

Malgré l'imputation des événements révolutionnaires à la diffusion des idées par l'imprimé, Tarde considère que la substitution du public à la foule s'accompagne d'un progrès dans la tolérance et qu'il présente de ce fait un moindre danger pour la paix sociale. La foule est en effet plus dépendante des forces de la nature et de l'« empreinte de la race », les individus qui la composent n'y entrant que par leurs « similitudes ethniques ».

Néanmoins, si l'influence que le publiciste exerce sur son public est moins intense sur le moment, elle est, selon Tarde, bien plus puissante à long terme que l'impulsion éphémère donnée à la foule par son meneur. Plus que le meneur, le publiciste crée son public. Non pas qu'il ait le pouvoir de faire naître de toutes pièces des sentiments nouveaux, mais son succès tient à la rencontre avec un certain état d'esprit auquel il donne forme et à son pouvoir de contagion. L'exemple qu'évoque Tarde est celui du succès des thèses antisémites d'Édouard Drumont. La presse antisémite a trouvé un écho y compris dans des régions dont les juifs sont absents. Significativement, les autres exemples cités sont Marx, Kropotkine et autres publicistes socialistes ou anarchistes : leur marque individuelle sur la forme que prend l'état d'esprit correspondant est beaucoup plus évidente que celle d'un meneur sur une foule, souligne Tarde, même si les journalistes veillent souvent à s'adapter aux attentes de leur public, et si la lecture laisse plus de temps de réflexion que l'entraînement de la foule. En cela, sa théorie conforte la croyance dans la responsabilité individuelle du publiciste.

Tarde compare le public des journaux à la clientèle commerciale, ce qu'on appellerait en vocabulaire moderne les consommateurs, précisant que l'acquisition de mêmes produits crée une affinité entre groupes, classes. Or cette affinité est encore plus grande au sein du public qui partage les mêmes idées. Le criminologue distingue cependant deux sortes de publics, les publics fixes et les publics flottants. Alors que les premiers, qui caractérisaient l'ancienne presse, font les « publicistes honnêtes », les seconds, en plein essor, font les « publicistes légers, versatiles, inquiétants ». Cette évolution ouvre, selon Tarde, « des perspectives de puissance sociale grandissante » aux hommes de plume, la prise du journaliste de talent sur un public

mouvant étant plus aisée. Une puissance supérieure à celle de l'homme d'État, surtout dans les périodes critiques, et plus durable :

> Il se peut qu'elle asservisse de plus en plus aux caprices de leur public les publicistes médiocres, mais, à coup sûr, elle soumet de plus en plus au despotisme des grands publicistes leur public subjugué. Ceux-ci, bien plus que les grands hommes d'État, même supérieurs, font l'opinion et mènent le monde[156].

Ceci explique, aux yeux de Tarde, le fait qu'il soit si difficile de faire une loi satisfaisante sur la presse. « Les délits de presse, les crimes de presse même, sont à peu près impunissables comme l'étaient les délits de tribune dans l'Antiquité et les délits de chaire au Moyen Âge. » Ainsi, par un paradoxe apparent, le groupement social en publics, qui est une des spécificités de la société démocratique, et qui tend à se superposer aux divisions traditionnelles en corporations, classes, sectes, écoles, partis, en devenant la condition de leur maintien, est celui « qui offre aux caractères individuels marquants les plus grandes facilités de s'imposer, et aux opinions individuelles originales les plus grandes facilités de se répandre[157] ». Ceci accroît de fait leur responsabilité morale et pénale. Souveraine, l'opinion est, en effet, irresponsable en tant que telle. C'est pourquoi les crimes du public ne peuvent être poursuivis que lorsqu'ils sont tentés plutôt que consommés, et seuls les publicistes, ou les meneurs de foules s'étant livrés à cette tentative, sont incriminés.

La théorie de Tarde a inspiré les théories psychologiques sur les effets sociaux de l'art, qui reprennent à leur compte les thèses médicales sur la contagion nerveuse pour décrire l'émotion esthétique. En 1887 paraît ainsi chez Alcan l'ouvrage d'un jeune sociologue, Jean-Marie Guyau, qui servira de référence en la matière. Réédité plusieurs fois, cet ouvrage, intitulé *L'Art au point de vue sociologique*, sera augmenté après la mort prématurée de son auteur à l'âge de trente-trois ans d'une préface du célèbre philosophe Alfred Fouillée, membre de l'Académie des sciences morales et politiques et théoricien des « idées forces », qui lui confère une légitimité et une visibilité dans le champ intellectuel, par-delà le monde académique. Guyau fonde sa théorie sociologique de l'art sur les notions de « sympathie » et de « sociabilité ». Le rôle de la littérature en démocratie est, dit-il, de créer la « sympathie sociale » et de renforcer les liens de « solidarité » au sein de la communauté : elle doit être un moyen de « concorde sociale ». Ce but ne peut être atteint que par la production de « sentiments élevés » au sein du groupe le plus large possible. Guyau critique la littérature qui se confine à un cercle d'initiés, de gens de métiers et d'amateurs. Mais l'art doit être conscient de ses effets : « Tout ce qui est sympathique est contagieux dans une certaine mesure, car la sympathie même n'est qu'une forme raffinée de la contagion : la misère morale peut donc se communiquer à une société

entière par sa littérature[158]. »

Comment cette contagion opère-t-elle ? Selon Guyau, « l'excitation artificielle d'une passion déterminée ou d'un groupe déterminé de passions » peut produire non seulement, comme l'a affirmé Aristote, une sorte de « purgatoire et de purification esthétique », mais aussi « une tendance vers une telle passion, un accroissement de cette passion même qui, du germe, passera au développement ». Le risque est grand qu'il en résulte « une rupture de l'équilibre intérieur, une modification de la volonté dans un sens nouveau ». Au jeune Paul Bourget qui avait récusé l'usage du terme de « malsain » pour la littérature, au nom du fait qu'il n'y a pas de maladie ni de santé de l'âme, mais seuls des états psychologiques qui se succèdent, Guyau répond qu'il s'y applique au contraire non seulement du point de vue physiologique et moral, mais aussi sociologique. Le livre du poète ou du romancier a ainsi le pouvoir de « formule[r] pour l'intelligence » et de « fai[re] vivre pour la sensibilité des émotions, des passions, des vices qui, sans lui, seraient restés à l'état vague et inerte ». L'œuvre d'art a un pouvoir d'attraction qui entraîne les volontés, à l'instar de l'adhésion que suscitent les génies supérieurs. Et de comparer sous ce rapport Corneille et Hugo à Napoléon. Ce pouvoir est de « suggestion » et ses effets peuvent être parfaitement néfastes :

> En un mot, l'œuvre littéraire est une *suggestion* d'une puissance d'autant plus grande qu'elle se cache sous la forme d'un simple *spectacle* , et la suggestion peut être vers le mal comme vers le bien. Qui sait le nombre de crimes dont les romans ont été et sont encore les instigateurs[159] ?

En outre, « l'exercice des facultés purement représentatives affaibli[t], amolli[t] l'exercice des facultés actives ». Loin de se limiter au plan individuel, ces effets nocifs peuvent rejaillir sur la société dans son ensemble : « […] cet effet amollissant de l'art a été souvent constaté sur les peuples qui, à trop exercer leurs facultés de contemplation et d'imagination, perdent parfois leurs facultés d'action[160]. »

Pour cette raison, Guyau, reproche à l'art moderne deux tendances, l'art pour l'art et le « trivialisme » réaliste. La première fait de l'art une chose artificielle. Cette tendance, qu'on trouve chez Flaubert, est poussée à l'extrême dans l'art des décadents et des symbolistes, auxquels il consacre un chapitre, en le comparant à la « littérature des déséquilibrés », à celle des criminels et des fous, dans la continuité des travaux de Lombroso, Lacassagne et des criminologues italiens. Par la mise en scène du besoin de se singulariser, elle accentue la propension à l'individualisme, fléau des sociétés modernes : « […] l'art maladif des décadents a pour caractéristique la dissolution des sentiments sociaux et le retour à

l'insociabilité », résume Alfred Fouillée dans sa préface. Par le culte du mot, qui remplace celui de l'idée, par sa recherche de l'effet, de sensations fortes, elle exerce une « influence déprimante et démoralisante », à l'instar de Baudelaire. En effet, explique Guyau, sans craindre de pousser l'analogie organiciste entre le corps humain et le « corps » social, « le système nerveux des races s'use comme celui des individus ». Et d'en conclure : « La littérature des décadents, comme celle des déséquilibrés, a pour caractéristique la prédominance des instincts qui tendent à dissoudre la société même, et c'est au nom des lois de la vie individuelle ou collective qu'on a le droit de les juger[161]. »

L'autre courant, réaliste, pèche quant à lui par excès de « sociabilité ». Devenu de plus en plus « démocratique », il a étendu l'objet de représentation à la « société des vicieux ». Il cherche à susciter une sympathie pour les « insociables », les déséquilibrés, les névropathes, les fous, les délinquants. Cet excès de sociabilité aboutit à « l'affaiblissement même du lien moral ». L'autre danger que comporte cette tendance est de verser dans le « trivialisme », qui maintient l'homme « sous l'empire de ses "*inclinations ataviques*" », haine, vengeance, colère, jalousie, envie, sensualité, etc. Et Guyau de reprocher aux écrivains qui se réclament de la physiologie d'ignorer « les effets physiologiques de la suggestion[162] ».

Qu'elles accentuent la dimension irrationnelle, à l'instar de Le Bon, ou qu'elles mettent en avant le potentiel rationnel, comme le suggère Tarde, les nouvelles théories psychosociologiques sur la propagation des idées par voie de l'écrit ont en commun de renforcer la responsabilité objective de l'auteur. Elles permettent de passer insensiblement de l'individuel au collectif.

Au niveau individuel, les lectures sont intégrées à la chaîne de causalité déterministe qui combine l'hérédité et le milieu, au titre d'événement déclencheur. Typique des récits de perdition des moralistes[163], l'analyse des effets sociaux et physiologiques des « mauvais livres » se retrouve dans les traités médicaux sur les perversions sexuelles, ainsi que dans nombre d'œuvres littéraires, où l'on voit les lectures initiatrices conduire à la débauche suivie d'un châtiment. C'est le cas notamment dans nombre de romans réalistes et naturalistes, y compris parmi ceux poursuivis ou jugés immoraux par leurs contemporains, comme *Madame Bovary* ou *Charlot s'amuse*. La nouveauté, par rapport aux périodes précédentes que nous avons abordées, tient surtout à l'introduction du facteur héréditaire – et donc du déterminisme biologique –, en lieu et place des variables sociologiques et de l'analyse du « caractère ». Signe de son inscription dans la doxa de l'époque, la croyance dans les effets nocifs des « mauvaises lectures » est aussi thématisée au pôle de l'art pour l'art :

Dorian Gray est persuadé qu'il a été empoisonné par un livre que lui a prêté Lord Henry.

Événement déclencheur au niveau individuel, la lecture est aussi un facteur explicatif des pathologies du corps social opérant par le biais de la contagion morale. Renvoyant au schème médical normal/pathologique, la notion d'œuvre « malsaine » présuppose la capacité de l'écrit d'affecter la vie collective en propageant le goût de la débauche ou en excitant à la révolte. Ces deux types de déviance par rapport aux normes sont présentés comme des pathologies qui menacent à terme de gangrener le corps même de la nation en produisant, par le biais d'une sexualité débridée, de la prostitution, des maladies vénériennes, de l'alcoolisme, de la maladie mentale, des lignées stériles, des aliénés, des criminels, bref, des dégénérés.

L'argumentaire d'Émile Pourésy sur la pornographie est idéaltypique, sous ce rapport. Invoquant son patriotisme, il passe insensiblement de ses effets individuels aux risques qu'elle représente de ce fait pour la nation :

> Et quand le débauché professionnel s'excite encore par la vue d'images représentant des scènes érotiques – et il lui en faut –, il tend inévitablement vers le sadisme.
> La surexcitation des sens par la pornographie conduit à la débauche sexuelle.
> […]
> Un pays ne peut pas vivre ainsi sous une continuelle oppression du vice ; il finirait par en mourir. Et si nous tenons à la France, si nous voulons le progrès de notre race et de notre esprit, il nous faut épurer nos mœurs et réviser nos notions de moralité, mettre en évidence les puissances de dissolution qui travaillent à l'abaissement de notre dignité et diminuent la valeur éducative de nos vertus françaises.

Et de décrire plus loin ce processus de corruption généralisée : « Cette immoralité lentement pénètre les cerveaux, souille les imaginations, pervertit les consciences, fausse les esprits et compromet l'avenir moral et social du pays en empoisonnant les sources de l'esprit[164]. »

Ces thèses s'appuient sur la doxa médicale de l'époque. Le Dr Reuss, dans un ouvrage sur *La Prostitution au point de vue de l'hygiène et de l'administration* (1889) qui fait référence en matière médico-légale, intègre les lectures pornographiques à la chaîne de causalité qui mène à la prostitution. Si l'attention qu'il prête aux effets de l'environnement le démarque de la thèse lombrosienne de la prostituée-née, équivalent féminin du criminel-né, il établit un rapport de cause à effet entre obscénité littéraire, prostitution et maladies vénériennes, sur la base de la concomitance de leur croissance[165].

Plus que le public féminin, qui reste néanmoins une cible à protéger, c'est la jeunesse qui est désormais brandie comme victime potentielle de la littérature pornographique, à une époque où l'éducation est devenue un enjeu national primordial et où la scolarité obligatoire permet à tous les mineurs d'accéder à la lecture dès l'âge

tendre. Lors du procès de Bonnetain, l'avocat général Bernard considéra que, « malgré son apparence scientifique », *Charlot s'amuse* est fait, en réalité, « pour tenter l'enfance[166] ».

Mais, c'est bientôt autour des adolescents, plus vraisemblablement exposés, que se resserre le discours. Ils sont les plus en « danger », selon Pourésy, qui sent son « cœur de français et de père […] oppressé à se briser » face à cette « infamie nationale[167] ». Georges Fonsegrive explicite ce danger :

> Ces représentations, agissant avec force sur les adolescents et jusque sur les enfants, risquent de salir les imaginations, en tout cas excitent les sens et finissent par donner à une fonction qui n'est que le moyen – très noble – de perpétuer la race, une prépondérance qui cause les plus grands désordres.

Et d'énumérer ensuite lesdits désordres auxquels conduit l'« égoïsme voluptueux » : divorce, « dégoût du travail, recherche des excitations factices, désirs de lucre, tout ce qui jette les hommes les uns contre les autres, tout ce qui les rend également inhabiles à la discipline, impropres au commandement ». Les hommes d'État sont, par conséquent, fondés à se préoccuper de cette catégorie vulnérable. « Là où des artistes ne voient qu'un jeu qui excite de légers sourires, M. Bérenger et d'autres voient la souillure possible et la dépravation de la jeune fille et de l'adolescent », poursuit Fonsegrive[168].

À cet argument, les écrivains visés répondent en se dégageant de toute responsabilité par rapport à ce public immature. Le soin de l'éducation de la jeunesse n'incombe pas aux écrivains, c'est aux parents de s'en charger : « Si vous avez des marmots inquiets et vagabonds, conduisez-les en laisse », recommande Louis Desprez, tout en insinuant que la poésie idyllique ou la littérature romantique peuvent leur être plus nocives que les romans naturalistes :

> Nous ne prenons même pas la peine d'examiner si, comme le raconte M. de Goncourt dans *Chérie* , les poèmes d'amour idylliques ne sont pas plus puissants sur les imaginations de quinze ans, et plus suggestifs, que les romans naturalistes, crus et durs, d'une lecture fatigante, souvent spleenétique ; il n'y a pas en eux, ainsi que dans *Paul et Virginie* ou dans *Atala* , cette caresse discrète et tiède qui est le rêve des pubertés. Nous nous en tenons à la significative déclaration d'Alexandre Dumas : « Je respecte trop les jeunes filles pour les convier à des pièces qu'elles ne doivent pas entendre, mais je respecte trop mon art pour le réduire à ce qui peut former l'esprit et le cœur des jeunes filles. »
>
> Est-ce que nous mettons de force nos livres dans la main des passants ? Est-ce que nous collons au mur des images qui font violence à leurs yeux ? Si notre roman, tout comme un Aristophane ou un Brantôme, librement étalés partout, tombe entre les mains d'un collégien curieux ou d'une demoiselle trop avancée, n'accusez que le papa ou le maître d'études, et laissez-nous tranquilles[169] !

Mais pour Fonsegrive comme pour d'autres, on a beau cacher aux enfants les livres et albums, ils y sont exposés dans la rue, sur la voie publique, où l'on ne peut les empêcher de circuler. Fonsegrive

souligne ici la différence entre les enfants riches, toujours accompagnés, et les enfants de modeste condition, fils d'employés ou d'ouvriers, exposés aux étalages des kiosques et des libraires, livrés aux distributeurs.

De façon plus générale, le « peuple » était encore considéré comme vulnérable aux effets de la lecture. C'est cette catégorie de lecteurs ou de spectateurs non initiés que les entrepreneurs de morale tels que Fonsegrive opposaient aux artistes qui brandissaient les lois de l'art et la pureté de leurs intentions. Tout en reconnaissant, on l'a vu, le principe de l'autonomie de l'art, Fonsegrive déplaçait le problème des intentions de l'auteur aux effets supposés sur le public non éduqué, et donc à la responsabilité objective. À la valeur esthétique, il opposait l'« impressionnabilité du public ». C'est pourquoi, selon lui, « une œuvre pourra[it] être qualifiée du nom de pornographique selon le milieu auquel elle sera[it] adressée ». Un remède s'offrait : faire l'éducation du public. Fonsegrive l'appelait de ses vœux, mais il restait pessimiste quant à la possibilité de démocratiser le « goût » :

> […] quelque effort qu'on fasse, il ne faut pas espérer que l'on puisse vulgariser la finesse et la distinction du goût. Le peuple peut apprendre ce qu'il y a de plus frappant dans le langage de l'art, il est impossible qu'il pousse beaucoup plus loin, qu'il apprenne à distinguer les raffinements et les nuances[170].

Outre la pornographie, les craintes d'incitation à la rébellion continuaient également à empreindre le jugement des écrits sous la Troisième République, surtout à la suite des grèves de l'automne 1881 et de la manifestation du 9 mars 1883 menée par l'anarchiste Louise Michel. Le drame de Decazeville, qui vit l'ingénieur Watrin succomber sous les coups d'une multitude exaspérée, parut conforter la dénonciation des dangers de la lecture. Zola fut désigné du doigt. Certains arguèrent que les mineurs de l'Aveyron n'auraient pas eu l'idée de tuer leur chef s'ils n'avaient pas lu *Germinal*. « C'est tout au plus si l'on ne demanda pas des poursuites contre Zola, prévenu de provocation au meurtre et de complicité d'assassinat !… », commenta une journaliste[171].

La rébellion est également conçue selon le schème normal/pathologique. S'il s'applique de manière plus métaphorique au corps social, la contagion opère ici, par-delà l'influence intellectuelle, de manière comparable à la pornographie : affaiblissement de la volonté, des énergies, du caractère, excitation des instincts, des désirs illégitimes, de la convoitise et des passions chez les êtres les plus vulnérables. La médicalisation de la criminalité conduit à concevoir la révolte comme une déviance, expression d'une pathologie mentale individuelle. Les anarchistes, tels que Kropotkine, accusé d'avoir fomenté les émeutes à Lyon et à Montceau-les-Mines, et Louise Michel,

condamnée à six ans de prison pour « excitation au pillage » (elle sera graciée en 1886), sont assimilés à des récidivistes et à des aliénés. Waldeck-Rousseau, ministre de l'Intérieur, les accuse dans *La Réforme de Paris* d'être des créatures misérables guidées vers le mal par une déformation morale ou physique. L'équation entre crime, radicalité politique et folie atteint un point culminant à la Chambre des députés au mois de mars 1882 lorsque, en réponse à une demande de l'extrême gauche d'amnistier les anarchistes condamnés en janvier, Waldeck-Rousseau nie qu'il s'agisse d'un parti politique : ce n'est qu'un groupe d'agitateurs, de malfaiteurs et de quelques fous, dont les provocations récentes constituent un danger pour l'État[172]. Cette conception de la révolte comme symptôme d'une pathologie mentale fait aussi des adeptes parmi les médecins. Elle est théorisée par les Drs Lucien Nass et Augustin Cabanès, auteurs d'un ouvrage sur la *Névrose révolutionnaire* (1906) qui présente les dissidents politiques comme des monstres psychotiques.

La thématisation de cette problématique explique sans doute en partie le succès de *Germinal*. La figure du chef révolutionnaire, incarnée par Étienne Lantier, se caractérise par plusieurs traits qui fonctionnent comme autant de facteurs explicatifs dans une chaîne de causalité déterministe : c'est un *outsider* tant sur le plan géographique (il vient de Lille) que professionnel (il est machineur), qui ne parvient à s'intégrer à la communauté des mineurs de Montsou qu'au terme d'une série d'épreuves initiatiques, en faisant montre de ses qualités d'ouvrier assidu à la tâche, droit et solidaire ; il est cependant affecté d'une tare héréditaire due à l'alcoolisme de ses parents, qui se réveille dès qu'il boit lui-même ; c'est un autodidacte, exalté par la « lecture mal digérée » de traités d'économie politique, d'ouvrages de vulgarisation médicale et de brochures et journaux politiques (socialistes et anarchistes). La description de sa formation intellectuelle, avec une absence de distance et un romantisme qui évoquent Emma Bovary, véhicule les représentations de l'époque sur les effets de la lecture sur les autodidactes :

> Ce fut l'époque où Étienne entendit les idées qui bourdonnaient dans son crâne. Jusque-là, il n'avait eu que la révolte de l'instinct, au milieu de la sourde fermentation des camarades. Toutes sortes de questions confuses se posaient à lui : pourquoi la misère des uns ? pourquoi la richesse des autres ? pourquoi ceux-ci sous le talon de ceux-là, sans l'espoir de jamais prendre leur place ? Et sa première étape fut de comprendre son ignorance. Une honte secrète, un chagrin caché le rongèrent dès lors : il ne savait rien, il n'osait causer de ces choses qui le passionnaient, l'égalité de tous les hommes, l'équité qui voulait un partage entre eux des biens de la terre. Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science. Maintenant, il était en correspondance régulière avec Pluchart, plus instruit, très lancé dans le mouvement socialiste. Il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digérée acheva de l'exalter : un livre de médecine surtout, l' *Hygiène du mineur* , où un docteur belge avait résumé les maux dont se meurt le peuple des houillères ; sans compter des traités d'économie politique d'une aridité technique incompréhensible, des brochures anarchistes qui le

> bouleversaient, d'anciens numéros de journaux qu'il gardait ensuite comme des arguments irréfutables, dans des discussions possibles. Souvarine, du reste, lui prêtait aussi des volumes, et l'ouvrage sur les Sociétés coopératives l'avait fait rêver pendant un mois d'une association universelle d'échange, abolissant l'argent, basant sur le travail la vie sociale entière. La honte de son ignorance s'en allait, il lui venait un orgueil, depuis qu'il se sentait penser[173].
> […]
> S'il continuait à s'instruire, dévorant tout, le manque de méthode rendait l'assimilation très lente, une telle confusion se produisait, qu'il finissait par savoir des choses qu'il n'avait pas comprises. (P. 1328.)
> […]
> Des lectures mal digérées lui revenaient, des exemples de peuples qui avaient incendié leurs villes pour arrêter l'ennemi, des histoires vagues où les mères sauvaient les enfants de l'esclavage, en leur cassant la tête sur le pavé, où les hommes se laissaient mourir d'inanition, plutôt que de manger le pain des tyrans. Cela l'exaltait, une gaieté rouge se dégageait de sa crise de noire tristesse, chassant le doute, lui faisant honte de cette lâcheté d'une heure. (P. 1335.)

Cependant, dans le schéma causal zolien, si l'éducation, même anarchique, donne forme à l'instinct de révolte, elle est aussi un frein aux pulsions destructrices qui se déchaînent chez les mineurs non éduqués, dont la résignation moutonnière vire sous l'effet quasi mécanique de la faim et de l'émeute en une rage tout aussi animale : « La colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou » ; « Et les femmes surtout l'effrayaient […], agitées d'une fureur meurtrière, les dents et les ongles dehors, aboyantes comme des chiennes […] » ; autour du cadavre de l'épicier Maigrat, « elles tournaient en le flairant, pareilles à des louves », avant de décider de l'émasculer (p. 1436, 1443, 1452). C'est l'alcool qui déclenche chez Étienne une agressivité bestiale : « Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensanglantait ses yeux, faisait saillir des dents de loup, entre ses lèvres pâlies » (p. 1424).

Du coup, le roman peut aussi se lire comme le triomphe de la culture contre la nature, des lumières contre les ténèbres de la vie souterraine, de la connaissance contre l'ignorance qui réduisait les mineurs à l'état animal (la « nuit interminable » dans laquelle est plongé Étienne lorsqu'il se terre au fond de la mine lui semble être « comme l'écrasement même de ses pensées », p. 1459). Ainsi que l'ont souligné nombre de commentateurs[174], cette lutte est symbolisée par l'opposition spatiale entre le haut et le bas, la surface et le fond, qui organise tout le roman, la netteté géométrique de la plaine contrastant avec le chaos chtonien, la descente par le puits étant assimilée à une chute (elle entraîne la perte de la compétence cognitive, comme l'expérimente Étienne qui, lors de son premier voyage, ne savait plus s'il montait ou s'il descendait). À cette structure spatiale se superposent la structure sociale – bourgeois *vs* ouvriers – et la dichotomie entre nature et culture, que fait ressortir la comparaison

du repas des Maheu le jour de la ducasse avec le déjeuner chez les Hennebeau au début de la grève, opposant à la voracité du travail des mâchoires la conversation autour des mets, marque de distance à la nécessité[175]. Elle se retrouve au niveau de l'individu, dans le combat entre la tête et les entrailles, lesquelles menacent d'envahir la première comme le chaos chtonien la vie civilisée pendant la grève (les entrailles apparaissent dans les scènes de meurtres, notamment celui de Chaval par Étienne : « Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire », p. 1571). C'est par l'accès à la connaissance qu'advient la rédemption, le récit suivant une structure évangélique où à la faute originelle se substitue la lésion héréditaire, au Christ le prophète socialiste, à la révélation divine le savoir. Il transforme la meute désindividualisée en sujet collectif.

Cette rédemption résonne pourtant aussi comme une menace pour l'ordre établi. On reviendra sur la prophétie de malheur que l'auteur entendait diffuser à travers ce roman. Concentrons-nous ici sur la représentation des effets sociaux de la lecture. Celle-ci, en élevant Étienne au-dessus de sa condition, lui donne aussi des ambitions personnelles qui s'entremêlent à la préoccupation bien réelle de la condition des ouvriers, selon l'archétype du déclassé dont Madame Bovary incarnait la version féminine :

> Désormais, Étienne était le chef incontesté. Dans les conversations du soir, il rendait des oracles, à mesure que l'étude l'affinait et le faisait trancher en toutes choses. Il passait les nuits à lire […]. Sa popularité croissante le surexcitait chaque jour davantage. Tenir une correspondance étendue, discuter du sort des travailleurs aux quatre coins de la province, donner des consultations aux mineurs du Voreux, surtout devenir un centre, sentir le monde rouler autour de soi, c'était un continuel gonflement de vanité, pour lui, l'ancien mécanicien, le haveur aux mains grasses et noires. Il montait d'un échelon, il entrait dans cette bourgeoisie exécrée, avec des satisfactions d'intelligence et de bien-être, qu'il ne s'avouait pas. (P. 1328.)

Tandis que son instruction le sépare progressivement du monde ouvrier et de son « existence de bétail » (p. 1460) – « Il éprouvait cette répugnance, ce malaise de l'ouvrier sorti de sa classe, affiné par l'étude, travaillé par l'ambition » (p. 1475 ; voir aussi p. 1588) –, son endoctrinement tourne, après la confusion initiale, à la raideur et au sectarisme, qui se manifestent par la récitation mécanique de la prophétie révolutionnaire :

> À cette tension cérébrale, la raison chancelait, il ne restait que l'idée fixe du sectaire. Les scrupules de sa sensibilité et de son bon sens étaient emportés, rien ne devenait plus facile que la réalisation de ce monde nouveau : il avait tout prévu, il en parlait comme d'une machine qu'il monterait en deux heures, et ni le feu, et ni le sang ne lui coûtaient. (P. 1380.)

Dans ces passages, le narrateur retrouve une distance par rapport à son personnage, cesse de se confondre avec lui et d'épouser sa vision

du monde, pour l'observer ou plus exactement le juger de l'extérieur, selon un dédoublement de la perspective qui évoque l'attitude de celui de *Madame Bovary*, moins l'ironie, qu'il réserve à la bourgeoisie. Et ce n'est pas dans les livres mais dans l'épreuve de l'emmurement au fond de la mine qu'Étienne, dégrisé après le retournement de sa popularité suite à l'échec de la grève, trouve la sagesse – il ressort les cheveux blancs – qui le conduit à renoncer à la violence, dont la forme extrême est incarnée par l'anarchiste russe d'ascendance noble Souvarine, au profit des méthodes légales ou qui le deviendront (p. 1590) : il s'agit de la voie syndicale, autorisée par la loi Waldeck-Rousseau de mars 1884, au moment même où Zola compose le plan de son roman, et qui est placée à la fin de *Germinal*, dont l'action se déroule sous le Second Empire, comme une prophétie.

Au sein du « peuple », les conscrits constituaient une nouvelle population à protéger des mauvaises lectures : il en allait de la vie de la nation. Les attaques contre *Sous-offs* de Descaves illustrent ces craintes. Le roman fut dénoncé comme une œuvre « antipatriotique et malsaine[176] », qui « décourage les jeunes gens du service militaire[177] ». Un tel découragement avait pour effet de diminuer le sentiment patriotique parmi les citoyens, le militarisme étant présenté par les moralistes comme « la forme pratique du patriotisme » pour un peuple vaincu[178]. En riposte à la protestation des écrivains en faveur de Descaves, Joseph Reinach diffusa, comme preuve irréfutable de l'effet préjudiciable de *Sous-offs*, un article paru dans la *Gazette nationale de Berlin*, qui présentait ce roman comme le symptôme d'un affaiblissement du chauvinisme en France[179].

Selon les commentateurs, l'effet nocif du livre résidait dans l'exagération et la généralisation de faits isolés, qui risquaient de détourner les hommes jeunes du sentiment de leur devoir en leur inspirant le mépris et le dégoût du service militaire :

> Ce qui fait le caractère diffamatoire, dangereux et répréhensible du livre de M. Descaves, ce qui justifie les poursuites de la loi, c'est qu'il ne parle pas d'un cas isolé ; c'est qu'il prétend peindre l'armée tout entière et qu'il la peint de façon à exciter le mépris, l'horreur du service militaire, de ce service qui, aujourd'hui, est une loi de salut public.
> Voilà ce que l'on ne peut admettre. Et les Allemands ne s'y sont pas trompés, quand ils ont dit que ce livre, qui n'est pas, hélas ! le seul de son espèce, était le commencement d'une réaction contre le "militarisme" en France. Or, le militarisme, pour un peuple vaincu, c'est la forme pratique du patriotisme[180]…

Mais l'argument pouvait être retourné, même d'un point de vue patriotique : selon Jean de Nivelle, dans *Le Soleil*, cet ouvrage ne pouvait semer le trouble dans l'esprit des soldats que si ce qu'il disait était vrai et si ce n'était pas le fruit d'exagérations et de généralisations à partir d'exceptions[181]. Ce qui n'empêcha pas les critiques de s'inquiéter, après l'acquittement, du fait que ce livre allait

devenir « la bible du soldat[182] ».

Comme pour la criminalité, la conception médicale des effets de la littérature associée à l'argument de l'intérêt national tendait à accentuer la responsabilité objective de l'auteur, indépendamment de ses visées subjectives. Le caractère malsain ou nocif d'une œuvre ne se mesure pas à l'intention de l'auteur mais à son impact sur l'opinion, comme l'expliquait F. Lepelletier à propos de *Sous-offs* :

> Mais il n'y a pas dans un livre que le rendu, que l'exécution, que le faire et que l'intention artistique. Bon cela lorsqu'il s'agit de sonnets, de fantaisies, de rêveries et de symboliques sensations. Il y a dans toute œuvre littéraire, dans toute pensée écrite, le caractère intime, subjectif, qui ne relève que de la conscience de l'auteur et de la critique d'art, il y a aussi le caractère objectif, immanent, fatal, indépendant même de l'interprétation esthétique. Il faut examiner aussi un livre par sa répercussion dans l'opinion[183].

À ces théories sur les effets de la lecture, les écrivains visés allaient répondre en développant une théorie de la réception.

Vers une théorie de la réception

Comme leurs prédécesseurs, les défenseurs de l'autonomie littéraire opposèrent deux types de réponse aux discours sur l'influence des « mauvaises lectures » : d'un côté, la négation des effets sociaux de l'art, propre à la posture artiste, alors incarnée par les symbolistes et les décadents ; de l'autre, la revendication de son utilité sociale, associée au paradigme de la responsabilité, que portaient les naturalistes.

Paradoxalement, ces attitudes semblaient contraires à leurs conceptions respectives des rapports entre l'art et la vie. L'art ne devait-il pas modeler la vie à son image selon les premiers, quand il n'en était que le reflet exact pour les seconds ? La double contradiction se résout en partie si l'on considère que ces deux approches correspondent à des publics distincts. Réservée au public lettré, dont le jugement esthétique est supposé désintéressé, à la différence du mode de consommation utilitaire prêté aux classes populaires, celle de l'art pour l'art constituait, on l'a vu au chapitre 5, une réaction au roman mondain. Elle se redéfinit sous la Troisième République contre le roman psychologique, opposant au moralisme bourgeois un esthétisme décadent. Les naturalistes et néoréalistes prennent, quant à eux, le contre-pied de la définition des « bonnes lectures » populaires : la vérité, établie selon des procédés qui se veulent scientifiques, a une valeur utilitaire en régime démocratique ; il est par conséquent du devoir de l'écrivain de faire connaître la réalité sans voiles. Le dénominateur commun de ces deux attitudes est

la condamnation de l'hypocrisie des moralistes et la croyance dans l'autonomie de jugement des lecteurs. Louis Desprez insiste ainsi sur la « parfaite innocuité sociale des livres sincères ». Ce sont à ses yeux les romanciers bien-pensants, les Octave Feuillet, les Victor Cherbuliez, les Albert Delpit et les Georges Ohnet, qu'il faudrait poursuivre. Ils ne parlent que d'amour, explique-t-il, en recourant aux arguments mêmes des moralistes sur le trouble physique créé par la lecture :

> Mais sous leurs phrases cotonneuses, que de chausse-trappes ! On masque la sensualité, on cache le sexe sous le flux d'un verbiage sentimental. Étudiez un de ces romans où la volupté gazouille et fait patte de velours : une douce progression de sensations musquées qui vous énervent petit à petit jusqu'au spasme extrême de l'imagination. C'est un dissolvant de l'énergie et un laxatif intellectuel[184].

La posture d'Oscar Wilde représente de manière idéaltypique la première des deux attitudes évoquées, y compris dans ses contradictions. À l'instar de Flaubert lorsqu'il est confronté aux lectures de son roman qui y décèlent une transgression des principes de la morale, Wilde oscille entre une interprétation subversive et une interprétation normative de son œuvre lors de la polémique suscitée par la parution du *Portrait de Dorian Gray*. Après avoir expliqué dans un premier temps que le mal est intéressant en soi, conformément à la tradition de l'art pour l'art qui nie qu'on puisse faire de la littérature avec les bons sentiments, il change de tactique pour revendiquer la moralité de son roman, où se trouve exposé, prétend-il, le danger des excès justifiés par une esthétique de vie[185]. À l'instar de *Madame Bovary*, *Le Portrait* se prête à une telle interprétation, même si, dans un cas comme dans l'autre, la réduction du message à une thèse fait l'impasse sur l'ambiguïté foncière de l'œuvre.

Wilde reste cependant conséquent dans sa dénégation des effets sociaux de la littérature. Aucun livre ou aucune œuvre d'art n'a jamais eu d'effet sur le comportement, répond-il à la question qui lui est posée lors du procès en diffamation qu'il a intenté au marquis de Queensberry pour savoir s'il se sent concerné par l'impact moral ou immoral de ses œuvres sur ses lecteurs[186]. L'auteur du *Portrait de Dorian Gray* nie que les véritables œuvres d'art puissent être malsaines. S'il admet qu'on ne peut séparer la forme de la substance, il renverse, à la suite des partisans de l'art pour l'art, la définition de « sain » et « malsain » : une œuvre saine, du point de vue du style, se reconnaît à la beauté du matériau utilisé à des fins esthétiques. Les œuvres malsaines sont celles dont le sujet est choisi pour flatter le public. Sous ce rapport, la littérature populaire est toujours malsaine[187]. Et au problème de l'irruption des nouveaux publics, soulevé par ses contradicteurs, Wilde rétorque que les classes illettrées et les délinquants ne lisent pas autre chose que les journaux, et ne sont pas en mesure de comprendre son livre. Précisant qu'il ne cherche pas

à être un romancier populaire, il rejette en fait toute responsabilité sur les interprétations qui pourraient être faites de ses œuvres par un public de non-lettrés. L'artiste ne doit pas se préoccuper de l'avis de ses lecteurs, c'est à la critique qu'il revient d'éduquer le public[188].

La dénégation des effets sociaux de l'art constitue une tentative de réfutation de la définition objective de la responsabilité pénale de l'auteur, qui prime, on l'a vu, dans la loi anglaise. Mais elle a peu de chances de se faire entendre à une époque où la croyance dans ces effets relève de la doxa. Ce qui contraint Wilde à changer d'argument lorsqu'il évoque les classes populaires, en se plaçant sur le terrain de la diffusion restreinte du livre. Mais l'originalité de la réponse de Wilde consiste à déplacer la responsabilité de l'émetteur du message à son récepteur. Cette problématique est thématisée dans le roman lui-même.

La divergence entre ceux qui croient dans les effets sociaux de l'art et ceux qui les nient est également mise en scène dans *Le Portrait de Dorian Gray*. À la fin de l'ouvrage, Dorian Gray, en proie aux remords sans vouloir assumer sa responsabilité, s'en défausse sur Lord Henry et sur le livre que celui-ci lui avait prêté dans sa jeunesse, livre dont le thème est inspiré de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, comme l'a confirmé Wilde lors du procès en diffamation :

> – Pourtant vous m'avez empoisonné jadis avec un livre. Je ne devrais pas vous le pardonner. Harry, promettez-moi de ne plus jamais prêter ce livre à personne. Il est malfaisant.
> – Mon cher, vous vous mettez pour tout de bon à faire de la morale. […] qu'on soit empoisonné par un livre, non, cela ne s'est jamais vu. L'Art n'a aucune influence sur l'action. Il annihile le désir d'agir. Il est superbement stérile. Les livres que le monde appelle immoraux sont ceux qui lui montrent sa propre ignominie. Voilà tout[189].

Si Lord Henry incarne la voix de la raison froide et lucide, cependant que Dorian Gray s'engage dans un hypocrite repentir qui relativise son explication de sa déchéance, non seulement la thèse de l'empoisonnement par le livre n'est pas démentie dans le roman, mais elle est au cœur même de la construction du récit : c'est l'événement déclencheur de la vie de débauche après le suicide de Sybil Vane, conformément aux récits de chute des moralistes. La causalité, qui oscille entre fatalisme romantique et un mélange de déterminisme biologique (la thèse d'une hérédité sensualiste est suggérée dans la scène de contemplation de la galerie de portraits) et environnemental (l'influence de Lord Henry), laisse cependant une place au libre arbitre :

> Pendant des années, Dorian Gray ne put s'arracher à l'influence de ce livre. Plus exactement, peut-être, disons qu'il n'essaya jamais de s'y soustraire. […] Le héros du roman, ce jeune et étonnant Parisien en qui le tempérament romantique et les goûts scientifiques formaient un si curieux mélange, lui devint comme une figure prophétique de lui-même. Le livre entier lui parut contenir l'histoire de sa propre vie, racontée avant

d'avoir été vécue[190].

Mais, de par son encastrement dans un arrière-fond romantique et surnaturel (suggéré ici par l'inversion du rapport de causalité en préfiguration de la réalité par la fiction) et sa subordination au thème central du portrait magique, cette trame réaliste apparaît sous un jour quasi parodique, provoquant un effet tragi-comique. Comme dans *Madame Bovary*, si le fatalisme romantique se trouve étayé par le déterminisme scientifique, ce dernier est déstabilisé par l'art. L'art reflète ici la vie de manière caricaturale, représentant non seulement ses aspects extérieurs mais aussi les mouvements de l'âme – parodie du roman psychologique –, et ce portrait hideux mais exact devient la négation même de l'art. Cette hideur, reflet de l'immoralité, ne tient cependant pas à l'artiste, qui dit y avoir mis le meilleur de lui-même, son secret. L'art véritable, inspiré par la beauté indépendamment de toute morale, a le pouvoir de l'immortaliser : de ce principe de l'art pour l'art, dont témoignent les clins d'œil à Théophile Gautier, Dorian Gray est la personnification.

« L'artiste est un créateur de beauté », explique Wilde dans sa préface. À la suite de Flaubert, il considère que le but de l'art est de « révéler l'art et cacher l'artiste ». Ce dernier n'entend « rien prouver », ne doit pas avoir de « préférences morales », et n'est « jamais malsain ». L'art ne peut être jugé selon des critères de moralité : « […] un livre est bien écrit ou mal écrit. Et c'est tout. » Il est « inutile ».

D'où viennent alors les dimensions morales qu'on croit y déceler ? Du spectateur. « En réalité, c'est le spectateur et non la vie que l'art reflète », suggère Wilde dans la préface, c'est lui qui projette sur les œuvres sa personnalité : « […] la forme de la critique la plus haute, comme aussi la plus basse, est une espèce d'autobiographie[191]. » Cette problématique est le thème central du roman, sa véritable trame. Tout comme il croit lire sa propre vie dans le roman prêté par Lord Henry, Dorian Gray projette sur le portrait son image de soi. Aucun tiers ne voit le portrait à partir du moment où il pense y lire l'expression de l'altération de son âme, il n'y a pas dans le roman d'autre preuve de sa transformation en dehors de son regard. Lorsque les domestiques pénètrent dans le cabinet secret à la fin du roman, le portrait est intact, inchangé. Seul son modèle a subi une véritable métamorphose physique au moment de sa mort. En tuant son image, il a mis un terme à l'*illusio* qui le maintenait jeune, tout comme l'actrice Sybil Vane a tué l'amour de Dorian en mettant un terme à l'*illusio* produit par son jeu théâtral et en jouant son propre personnage.

L'histoire du portrait est une mise en abyme de ce que fait le roman lui-même. Personne ne sait ce que sont les péchés de Dorian Gray, le lecteur est donc conduit à projeter ses propres péchés sur le protagoniste, comme le précisera Wilde à l'occasion du débat suscité

par la parution du livre :

> Il était nécessaire, Monsieur, pour le développement dramatique de cette histoire, d'entourer Dorian Gray d'une atmosphère de corruption morale. Autrement, l'histoire n'aurait eu aucun sens et l'intrigue pas de dénouement. Entretenir cette atmosphère vague et indéterminée et merveilleuse, tel était le but de l'artiste qui a écrit cette histoire. Je prétends, Monsieur, qu'il a réussi. Chacun voit ses propres péchés dans Dorian Gray. Ce que sont les péchés de Dorian Gray, personne ne le sait. Celui qui les trouve les y a placés[192].

Cette analyse qui fait de Wilde un précurseur des théories modernes de la réception renvoie, comme il l'explique dans la préface, à son double rejet du réalisme et du romantisme :

> L'aversion du XIXe siècle pour le réalisme, c'est la rage de Caliban reconnaissant son image dans un miroir.
> L'aversion du XIXe siècle pour le romantisme, c'est la rage de Caliban ne reconnaissant pas son image dans un miroir.

Avec cette théorie de l'appropriation subjective des œuvres d'art, Oscar Wilde apporte une réponse à la problématique des effets sociaux de la lecture sur le public en niant la responsabilité objective de l'écrivain. Ainsi que l'explique le philosophe Hans Jonas, la responsabilité implique une relation asymétrique : là où il y a réciprocité, il n'y a pas de responsabilité[193]. Cette thèse peut être transposée à la relation entre l'auteur et le lecteur : la liberté d'interprétation du lecteur, ou à tout le moins la marge dont il dispose, implique une responsabilité subjective qui dédouanerait, selon Wilde, l'écrivain de sa responsabilité objective. Toutefois, les conditions de la réception de cette théorie annonciatrice de la critique moderne sont loin d'être réunies à son époque, même si Wilde formalise une idée déjà en circulation, comme en témoigne l'écho que lui donne Me Cléry, le défenseur de Paul Bonnetain :

> – Livre dangereux ! dites-vous ! – Laissez-moi vous répondre que je ne crois pas plus aux mauvais livres qu'aux mauvais alimen[t]s ; je crois plus volontiers aux mauvais esprits et aux mauvais estomacs. Nous ne pouvons cependant pas, sous le prétexte d'obscénité, jeter dans le bûcher toute notre littérature ancienne et moderne et nous confiner dans la lecture de la Bibliothèque rose[194] !

Le second type de réponse, adopté par les naturalistes, s'inscrit dans le cadre même de la norme qui consiste à juger les œuvres d'art par leur utilité sociale. Mais ils se réapproprient la notion d'utilité au bénéfice de la vérité, définie selon la tradition réaliste par opposition à l'hypocrisie qui consiste à dissimuler les réalités sociales. La notion de vérité qu'ils revendiquent est celle de l'objectivité scientifique, qui en devient la garantie, contre les superstitions et autres formes de mystification. Là encore, ils se situent dans le cadre de l'idéologie républicaine dominante, mais en retournant à nouveau l'argument

contre elle, et en mettant en contradiction la spécialisation avec le devoir de divulgation des connaissances.

La notion de vérité prend en effet un sens nouveau en régime démocratique. Informer le public sur les maux de la société est une œuvre utile en soi, car elle rend les citoyens responsables en leur permettant d'agir en connaissance de cause. C'est l'argument que le critique Paul Arène opposait à ceux qui accusaient Jean Richepin d'avoir voulu glorifier les « nouvelles couches sociales » : « Détourner les yeux de la plaie ne guérit point ; et ce peut être au contraire une besogne utile de la montrer dans son horreur, ne fût-ce que pour enlever toute excuse à ceux qui, volontiers, prendraient leur parti de l'ignorer[195]. » À propos de *Sous-offs*, un autre critique écrit : « […] ce qu'on lui reproche à ce livre, c'est d'être trop vrai […]. » Ce que Descaves a vu, « il l'a dit dans un roman et il a bien fait. Ce sont des choses que le grand public doit connaître[196] ».

La nécessité de diffuser le savoir est opposée à sa confiscation par des spécialistes. Non seulement l'écrivain doit être libre de choisir son thème, avance Albert Leroy, mais il est utile de traiter des sujets tabous comme les vices, que les moralistes voudraient réserver à la science : « […] ces études psychologiques ont un intérêt social qui équivaut à leur intérêt scientifique[197]. » Dépossédé par les spécialistes de certains domaines de compétence, l'écrivain revendique le droit démocratique de divulguer le savoir occulte à des profanes eux aussi exclus du cercle des initiés.

Cette position ne résout pas en soi la question de l'intervention du narrateur : le lecteur doit-il être guidé par un narrateur qui juge les agissements des personnages à l'aune des normes de moralité, comme le pensait Balzac, ou celui-ci doit-il disparaître derrière eux, comme le voulait Flaubert ? À la suite de ce dernier, les romanciers naturalistes laissent, quant à eux, « la réalité se faire la leçon à elle-même ». « Le naturalisme ne se prononce pas. Il examine. Il décrit. Il dit : Ceci est. C'est au public de tirer les conclusions », répond Zola à une journaliste du *Figaro* le 18 septembre 1884. À la séduction, ils préfèrent la franchise brutale. Ils croient inutile d'accompagner leur étude d'un commentaire moral : « La vie contient en elle ses enseignements », écrit Louis Desprez. Les lecteurs sont tout à fait en mesure d'aboutir à une conclusion : « Ce serait faire injure à l'intelligence que de les croire incapables de la tirer eux-mêmes. » Cette théorie de la réception, qui fait appel à la participation active du lecteur au travail d'interprétation, lui permet de procéder à une inversion des rôles de l'accusateur et de l'accusé. Ce sont, selon lui, les romanciers psychologiques de la *Revue des deux mondes*, les Paul Perret, les Georges Duruy, « prétentieusement banals, ternes et vides, sans secousse (oh oui !) », qui devraient être traduits devant les tribunaux,

« car on est vraiment coupable d'écrire un livre niais qui déprime l'intelligence de ses semblables[198] ».

Mais pour faire reconnaître son rôle social, il ne suffit pas à l'écrivain d'endosser un rôle de vulgarisateur des savoirs scientifiques. Il doit montrer comment il peut aider la collectivité à remédier aux maux de la société. Lors de son interrogatoire, Bonnetain affirme ainsi avoir fait une œuvre « utile », qui, loin de « propager l'onanisme », peut au contraire aider au « traitement des onaniaques[199] ».

En désignant du doigt un problème social, Descaves a fait œuvre utile selon ses défenseurs. Il a signalé une « situation périlleuse » et noté des « déchéances profondes » auxquelles il importe de parer, s'il a raison[200]. Dans l'entretien qu'il a donné à *L'Éclair de Paris*, Descaves affirme qu'il a écrit ce roman dans l'unique but « que l'on apporte des améliorations et des réformes à la vie du soldat ». Il se dit content du bruit fait autour du livre, pas tant pour lui mais pour la cause qu'il a entreprise : « Être utile à la fois aux jeunes soldats, aux réservistes qu'on exploite, tel a été mon but ; être utile aussi aux sous-officiers comptables qui, plus surveillés et contrôlés, céderont moins aux tentations. » Un officier étranger signe un article dans la revue *Art et critique* pour dire l'utilité sociale du livre qui désigne deux problèmes importants susceptibles d'être résolus par des réformes : le célibat forcé imposé à des hommes jeunes pendant quatre ans et celui de la nourriture des soldats[201]. Me Tézénas insiste lui aussi sur cette utilité lors du procès. La fonction d'information, tout d'abord : avertir, susciter un mouvement, conduire à la réflexion sur des réformes. L'ouvrage n'a-t-il pas été cité comme « un excellent commencement d'enquête » par *Le Temps*, relayé ensuite par d'autres journaux ? D'ores et déjà des mesures d'amélioration de la condition des soldats ont commencé à être prises et des enquêtes engagées sur les irrégularités dans l'alimentation, le couchage de la troupe, etc. Mais au lieu de mener à l'ouverture d'une enquête, il a conduit son auteur devant le tribunal. Et Tézénas de dénoncer le procédé qui consiste à poursuivre celui qui révèle les maux plutôt que ceux qui en sont directement responsables : « En France, a-t-on dit, on n'arrête pas ceux qui mettent le feu, mais ceux qui sonnent le tocsin[202]. » Le bruit fait par le livre prouve pourtant qu'il a mis le doigt « sur une plaie vive ». Si c'était un roman complètement « fantaisiste », une « fiction pure », le livre n'aurait pas eu un tel retentissement[203]. Les polémiques dont il fait l'objet, les poursuites engagées contre lui attestent qu'il dit vrai. Or, s'il dit vrai, s'il existe des sous-officiers dépeints tels que dans le roman, la justice a-t-elle le droit de le punir ? L'œuvre serait-elle inopportune, comme l'avancent certains, que ce ne serait pas un argument pour la condamner. Mais, s'étonne Me Tézénas, retournant l'argument de l'intérêt national contre l'accusation, comment l'avocat

général ose-t-il dire, vingt ans après la défaite de 1870, qu'il ne faut pas dénoncer les vices de l'armée ? Le refus de dissiper de telles illusions a conduit à la défaite : « Nous avons été menés à Sedan parce que nous avons fermé volontairement les yeux sur les lacunes que des esprits clairvoyants et patriotes avaient portées à la tribune[204]. » Il ne faut pas, poursuit-il, que cela se reproduise, que la pensée, que la critique de bonne foi soit étouffée. Critiquer l'armée est légitime et salutaire. Après avoir démontré son utilité, il rappelle que l'œuvre a été reconnue « absolument saine » en soi, même si « l'expression de la pensée de Descaves est un peu pénible[205] ».

La nécessité de contrecarrer les tentatives de définir la responsabilité de l'auteur par les effets objectifs de son œuvre conduit ainsi à déplacer celle-ci vers le lecteur. Déplacement qui donne naissance à des théories de la participation active du lecteur au travail d'interprétation de l'œuvre. Le principe est partagé aussi bien par les partisans de l'art pour l'art, qui proclament sa gratuité, que par les naturalistes qui en soulignent au contraire l'utilité. Niant les effets sociaux d'une œuvre, sinon délibérément ambiguë, à tout le moins « ouverte », au sens d'Umberto Eco[206], les premiers la considèrent comme un objet d'appropriations multiples, contradictoires, qui ne sont que le reflet de la subjectivité du lecteur, seul responsable, donc, des effets qu'elle a sur lui. Pour les seconds, la littérature a une fonction éducative qui conduit à responsabiliser les lecteurs par une meilleure connaissance des réalités sociales et par l'entretien actif de leur sens moral.

Contrepartie de l'avènement du régime de liberté de presse, la tentative d'imposer une définition objective de la responsabilité de l'écrivain est corrélative du processus de nationalisation de la morale et de sa médicalisation croissante. En démocratie libérale, la littérature et, plus généralement, l'écrit constituent un enjeu pour les forces en présence du fait du pouvoir de propagation d'idées et d'émotions qui leur est prêté. Alors que l'extension de l'usage de l'outrage aux mœurs, subordonné à l'intérêt national, vient pallier la libéralisation de la législation tant sur le plan moral que politique, la responsabilité objective de l'auteur se trouve renforcée par l'élargissement du public et par les nouvelles théories psychosociologiques sur les effets de la lecture. À l'encontre de l'idée d'un lecteur passif et en proie à des pulsions et des émotions incontrôlées, les défenseurs de l'autonomie littéraire élaborent une conception active de la réception, qui transfère, au moins en partie, la responsabilité sur le lecteur. La diversification des théories de la réception s'accompagne logiquement d'une redéfinition des

conceptions du rôle social de l'écrivain et de ses responsabilités.

1. *Journal officiel. Documents parlementaires. Sénat* , annexe n° 81, p. 122.
2. P. Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé* , *op. cit* ., p. 110-111.
3. Paul Bureau, *La Crise morale des temps nouveaux* , Paris, Bloud, 1907, p. 102.
4. *Ibid* ., p. 110-111.
5. Malgré l'interdiction de rendre compte du procès qui s'était tenu à huis clos, la plaidoirie de Me Cléry fut rapportée par Gustave Geffroy dans sa chronique judiciaire « La littérature en cour d'assises », *La Justice* , 28 décembre 1884.
6. Paul Arène, « La tribune littéraire », *La Tribune* , 6 juin 1876.
7. Lettre de Dubut de Laforest, in Edmond Hippeau, *L'Affaire du « Gaga »* , Paris, Dentu, 1886, p. 18 et 15.
8. Émile Zola, « De la moralité », repris in « Du roman », *Le Roman expérimental* , *op. cit* ., p. 264-269.
9. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 229.
10. Plaidoirie de Me Lagasse en opposition, reproduite par Lucien Perrin, « Raoul Ponchon devant la justice », *Le Courrier français* , 24 janvier 1891.
11. « Jules Gaillard », in *Dictionnaire des parlementaires français* , t. III, *op. cit* ., p. 86.
12. Il craignait aussi que l'application du droit commun entraînât la privation de droits civils et politiques, mais il se trompait en cela, ainsi que le rectifia le rapporteur de la commission.
13. « Discussion du projet de loi concernant la répression des outrages aux bonnes mœurs », *Journal officiel. Débats parlementaires* , 25 juin 1882, p. 1019-1022. Voir aussi le 26 juin.
14. Ruwen Ogien, *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale* , Paris, La Musardine, 2007, p. 15.
15. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 206-209.
16. *Ibid* ., p. 230-231.
17. Alexandre Pothey, « Chez Madame Thémis. Échos du palais », *Le Charivari* , 4 mai 1885.
18. Voir par exemple la plaidoirie de Me Cléry en défense de Paul Bonnetain, rapportée par le « Bulletin judiciaire » du *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

19. A. Pothey, « Chez Madame Thémis. Échos du palais », art. cité.

20. Henri Menuelle, « Tribunaux », *La Presse* , 29 novembre 1888.

21. Jeffrey Segall, *Joyce in America. Cultural Politics and the Trials of* Ulysses, Berkeley (Los Angeles), Londres, University of California Press, 1993 (p. 3 pour la citation ; je traduis).

22. Ceci conduisit, après la guerre, au vote d'une loi spécifique pour réprimer la provocation à l'avortement et à la propagande anticonceptionnelle (loi du 31 juillet 1920). Voir P. Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs…* , *op. cit* ., p. 124 *sq* .

23. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 18.

24. *Le Journal du ministère public et de droit criminel* , t. XLII, fascicule de mai 1900, p. 146 (art. 4139).

25. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 12.

26. Cité in *ibid* ., p. 14-16.

27. Voir Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission* , Paris, IMEC, 1994, p. 42.

28. *Ibid* ., p. 19-20.

29. *Ibid* ., p. 13.

30. G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 15-16.

31. Voir la notice « Laurent Prache », in *Dictionnaire des parlementaires français (1889-1940)* , t. VII, Paris, PUF, 1972, p. 2747.

32. *Journal officiel. Documents parlementaires. Chambre des députés* , 20 mars 1908, p. 685.

33. *Le Journal* , 25 avril 1908, cité in M. Iacub, *Par le trou de la serrure* , *op. cit* ., p. 146. Sur les débats autour du nu chaste, voir p. 143-166.

34. Ligue pour la liberté de l'art, *L'Outrage aux bonnes mœurs devant la loi* , Paris, 1907, p. 16.

35. Cité dans une circulaire adressée aux gens de lettres et aux artistes le 15 juin 1908, et dont des extraits ont été reproduits dans la rubrique « Échos » du *Mercure de France* , n ° 265, 1er juillet 1908 (souligné dans le texte).

36. G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 19. Sur Fonsegrive, voir Bernard Cocula, « Georges Fonsegrive (1852-1917), un croyant dans le siècle », *Revue française d'histoire du livre* , juillet-décembre 1977, p. 677-693, et Hervé Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique* , Paris, La Découverte, 2004, p. 50-51.

37. *Gazette des tribunaux* , 15 avril 1876. Voir aussi A. Zevaès, *Les Procès littéraires* , *op. cit* ., p. 181-197.

38.

Jean de Nivelle, « Causerie parisienne », *Le Soleil* , 31 mai 1876.

39. ***, « Lettres à mes contemporains », *Le Charivari* , 28 mai 1876.

40. Jean Richepin, « Chronique. Les gueux », *La Tribune* , 28 août 1876.

41. *Journal officiel. Débats et documents parlementaires. Sénat* , 12 juillet 1881, p. 1109.

42. Réquisitoire de l'avocat général Rau selon le résumé paru dans le journal *L'Événement* , reproduit in Lucien Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 448.

43. *Le Gaulois* du 29 novembre 1889.

44. Voir M. Iacub, *Par le trou de la serrure* , *op. cit* ., chap. 3.

45. Laerte, « Hommes et choses. Procès littéraire », *Le Radical* , 19 mars 1890.

46. Plaidoirie de Me Tézénas, reproduite in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 494.

47. D'après M.-R. Santucci, cité in Georges Vigarello, *Histoire du viol* , Paris, Seuil, 1998, p. 188.

48. Reproduit in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 466

49. *Ibid* ., p. 477.

50. *Ibid* ., p. 479.

51. *Journal du ministère public et du droit criminel* , t. XXVII, 1884, p. 128.

52. Dalloz (dir.), *Supplément…* , t. XIII, *op. cit* ., 1893, chap. 3, section 3, n° 667, p. 363.

53. *Ibid* ., n° 668, p. 363.

54. Mais la Cour de cassation pouvait contrôler si ces écrits obscènes constituaient ou non l'outrage aux mœurs ; *ibid* ., n° 670, p. 363.

55. Henri Menuelle, « Tribunaux », *La Presse* , 29 novembre 1888.

56. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 228.

57. Denis Bertrand, *L'Espace et le Sens.* Germinal *d'Émile Zola* , Paris, Éditions Hadès-Benjamins, 1985, p. 41.

58. J. de Nivelle, « Causerie parisienne », art. cité.

59. Ferdinand Brunetière, « Le roman réaliste en 1875 », in *Le Roman naturaliste* , Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 13 et 16. Les pages signalées dans le texte renvoient désormais à cette édition.

60. C. Maurras, « Paris lettré. La littérature et l'armée. – M. Lucien Descaves (1) », art. cité.

61.

Albert Delpit, « Poètes et romanciers », *La République française* , 9 janvier 1890.

62. J. de Nivelle, « Plus de réflexion », art. cité.

63. Georges Lecomte, « Les livres. Bouquins à soldats », *Art et critique* , 14 décembre 1889.

64. A. France, « Un roman et un ordre du jour », art. cité.

65. J. Raulet, « Romans militaires », art. cité.

66. Jean Raulet, « Une erreur », *Voltaire* , 29 décembre 1889.

67. Louis Davyl, « Causerie du mardi. La discipline avant tout », *Gil Blas* , 19 mars 1890.

68. ***, « Sac au dos », *Le Gaulois* , 28 novembre 1889.

69. Voir M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, « La beauté du mort », art. cité.

70. Tony Révillon, « Les sous-officiers », *Le Radical* , 15 décembre 1889.

71. Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

72. Albert Delpit, « Poètes et romanciers », art. cité.

73. « Chronique », *La Presse* , 23 novembre 1889.

74. Pèdre de Lafabrie, « Propos divers », *L'Univers* , 7 février 1890.

75. M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 62.

76. F. Lepelletier, « Hommes et choses. Une protestation », *Le Radical* , 27 décembre 1889.

77. Réquisitoire de l'avocat général Rau, in Lucien Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 448-449.

78. Interrogatoire de Dubut de Laforest par le juge d'instruction Atthalin, 12 décembre 1885, reproduit in Y. Leclerc, *Crimes écrits…* , *op. cit* ., p. 409-419.

79. Préface d'Henry Céard à Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse* , Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. vii et viii.

80. Interrogatoire de Dubut de Laforest par le juge d'instruction Atthalin, 12 décembre 1885, reproduit in Y. Leclerc, *Crimes écrits…* , *op. cit* ., p. 409-419.

81. Guy de Maupassant, « Vérités fantaisistes », *Gil Blas* , 7 octobre 1884.

82. Plaidoirie de Me Tézénas, in Lucien Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 458-459.

83. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 211-212.

84.

Cités in L. Desprez, *ibid* ., p. 219.

85. Lettre de Louis Desprez à Henry Kistemaeckers, 11 octobre 1883, in « Un procès littéraire : Louis Desprez (souvenirs d'un éditeur) », art. cité, p. 421.

86. Gustave Geffroy, *Notes d'un journaliste* , Paris, Charpentier, 1887, p. 313.

87. *Ibid* ., p. 314.

88. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez* , *op. cit* ., p. 215. Sur le style du roman, voir Henri Mitterand, préface à la réédition de *Autour d'un clocher. Mœurs rurales* , Genève, Slatkine, 1980, p. i-xii.

89. *Ibid* ., p. 219.

90. Paul Arène, « La tribune littéraire », *La Tribune* , 6 juin 1876.

91. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 461.

92. André Vervoort, « Chronique. Les sous-offs », *L'Intransigeant* , 26 décembre 1889. André Vervoort est le beau-frère du directeur de *L'Intransigeant* , Henri Rochefort. Il va bientôt rallier le général Boulanger puis, après une hésitation, l'antidreyfusisme.

93. Paul D'Armon, « Un procès littéraire », *Voltaire* , 14 janvier 1889.

94. Paul Bonnetain, « Les dessous de l'Armée », *Le Figaro* , 5 décembre 1889.

95. Plaidoirie de Me Lagasse en opposition, reproduite par Lucien Perrin, in « Raoul Ponchon devant la justice », art. cité.

96. P. D'Armon, « Un procès littéraire », art. cité.

97. D. Bertrand, *L'Espace et le Sens* , *op. cit* ., p. 41.

98. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 216.

99. G. Geffroy, *Notes d'un journaliste* , *op. cit* ., p. 313.

100. Max Nordau, *Dégénérescence* , t. II, *L'Égotisme* [1892], trad. fr., Paris, Alcan, 1894, p. 453.

101. M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 62-63

102. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 483.

103. *Ibid* ., p. 461.

104. Lucien Descaves, « *Sous-offs* en cour d'assises », *Revue d'aujourd'hui* , 15 avril 1890, p. 211-212.

105. Ce principe du caractère personnel du droit d'auteur a été entériné par l'arrêt Ricordi

de 1887. Il se verra confirmé par le jugement rendu dans l'affaire Canal de 1936, lequel réglait au profit de Madame Canal le différend avec son ex-mari qui prétendait exploiter à son profit les œuvres de son ancienne épouse.

106. F. Brunetière, *Le Roman naturaliste* , *op. cit* ., p. 359.

107. Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* , Paris, Alcan, 1887, p. 158.

108. M. Nordau, *Dégénérescence* , *op. cit* ., p. 454-455, 456 et 459.

109. Ceci est mentionné par Havelock Ellis dans le chapitre 3 de ses *Études de psychologie sexuelle* , t. II, Paris, Mercure de France, 1935, rééd. 1964.

110. Ferragus, « La littérature putride », *Le Figaro* , 23 janvier 1868.

111. J. S. Allen, *In the Public Eye* , *op. cit* ., p. 67 et 68 (voir aussi le tableau A7).

112. Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967* , Paris, Armand Colin, 1968, p. 104 et 230. Sur l'enseignement féminin, voir Françoise Mayeur, *L'Enseignement secondaire des jeunes filles sous la IIIe République* , Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

113. Ces données sont tirées des ouvrages de C. Charle, *La Crise littéraire…* , *op. cit* ., chap. 2, et *Le Siècle de la presse (1830-1939)* , Paris, Seuil, 2004, chap. 7.

114. M. Nordau, *Dégénérescence* , t. II, *op. cit* ., p. 464. Les chiffres de tirages indiqués sur les ouvrages doivent être maniés avec précaution, ils étaient souvent supérieurs à la réalité.

115. P. D'Armon, « Un procès littéraire », art. cité.

116. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 454 et 464

117. *Ibid* .

118. *Ibid* ., p. 496.

119. Projet de la commission, *Journal officiel. Documents parlementaires* , 8 juin 1882 (annexe), p. 1584.

120. Lorsque se pose la question de savoir si un écrit a le caractère d'un livre, « [c]'est surtout au prix qu'il convient de s'attacher pour la résoudre : plus le prix est élevé, et moins considérable est le nombre de lecteurs, moins grand aussi le danger résultant de la diffusion d'un écrit obscène ». Dalloz, *Supplément* …, t. XIII, *op. cit* ., 1893, chap. 3, section 3, n° 678, p. 364.

121. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 465.

122. *Ibid* ., p. 506.

123. Laerte, « Hommes et choses. Procès littéraire », *Le Radical* , 19 mars 1890.

124. Cependant, le Dalloz de 1893 recommandera, suivant en cela Polydorre Jean-Étienne Fabreguettes, auteur d'un *Traité des infractions de la parole, de l'écriture et de la presse* paru en 1884, de considérer les revues comme des livres, à la différence des « publications paraissant par livraisons à bon marché », décision qui devait être

appliquée aux feuilletons romanesques, y compris lorsqu'ils étaient destinés à former un livre ; voir Dalloz, *Supplément* …, t. XIII, *op. cit* ., chap. 3, section 3, n° 678, p. 364.

125. Voir P. Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé* , *op. cit* ., p. 239-243.

126. *Journal officiel. Documents parlementaires. Sénat* , 11 juin 1897, p. 972-973.

127. Alain Choppin, *Les Manuels scolaires. Histoire et actualité* , Paris, Hachette, 1922, p. 22.

128. Michel Rougier, *Du développement de l'instruction primaire par la bibliothèque scolaire* , Périgueux, Rastouil, 1880, p. 12-13, cité in A.-M. Chartier et J. Hébrard, *Discours sur la lecture* , *op. cit* ., p. 113. Nous renvoyons à ce dernier livre pour ce qui concerne la réorganisation de l'espace public de la lecture à cette époque.

129. Cité in A.-M. Chartier et J. Hébrard, *ibid* ., p. 109.

130. Christophe Charle, *Les Élites de la République 1880-1900* , Paris, Fayard, 1987.

131. A. Stora-Lamarre, *L'Enfer de la République* , *op. cit* ., p. 126-131.

132. Voir Claude Langlois, « Lire le *Syllabus* », in *Problèmes d'histoire des religions* , septembre 1998, p. 85-103.

133. Claude Savart, *Les Catholiques en France au XIXe siècle. Le témoignage du livre religieux* , Paris, Beauchesne, 1985, p. 252-313.

134. Hervé Serry, « Comment condamner la littérature ? Contrôle doctrinal catholique et création littéraire au XXe siècle », *Études de lettres* , n° 4, automne 2003, p. 89-109.

135. A.-M. Chartier et J. Hébrard, *Discours sur la lecture* , *op. cit* .

136. *Ibid* ., chap. 3. L'abbé Bethléem se verra intenter un procès par le Syndicat des romanciers français en 1933 et sera condamné en 1938, à l'issue d'une longue procédure, à 10 000 francs de dommages et intérêts. Voir Violaine Pellerin, *L'Abbé Bethléem. 1864-1940. Un pionnier de la lecture catholique* , mémoire de maîtrise, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université Versailles Saint-Quentin, 1994, p. 92. Ce qui ne l'empêche pas de continuer son combat : « C'est le livre qui fait les révolutions », écrit-il encore dans la *Revue des lectures* le 15 juillet 1935.

137. P. Bureau, *La Crise morale des temps nouveaux* , *op. cit* ., p. 110-111.

138. H. Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique* , *op. cit* .

139. « Réponses aux attaques de l'adversaire, aux reproches, aux inquiétudes, aux questions de mes amis », Paris, *Revue des lectures* , 1935, p. 110 ; cité in A.-M. Chartier et J. Hébrard, *Discours sur la lecture* , *op. cit* ., p. 65.

140. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 24-25.

141. G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 45.

142. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit* ., p. 179-189.

143. R. Nye, *Crime, Madness and Politics in Modern France* , *op. cit* ., chap. 4.

144. Voir Marc Renneville, « La réception de Lombroso en France (1880-1900) », in L. Mucchielli (dir.), *Histoire de la criminologie française* , *op. cit* ., p. 107-135. Sur Lacassagne, voir notamment la mise au point de Laurent Mucchielli, « Hérédité et “Milieu social” : le faux antagonisme franco-italien : la place de l'École de Lacassagne dans l'histoire de la criminologie », in *ibid* ., p. 189-211, qui montre qu'il adhérait, en réalité, aux thèses héréditaires et cherchait surtout à se démarquer de Lombroso auquel il avait pourtant emprunté bien des idées.

145. Paul Bourget, « Avant-propos de 1883 », *Essais de psychologie contemporaine* [1883], t. I, Paris, Plon, 1901, p. xvi ; rééd. Gallimard, « Tel », 1993, p. 435 pour la citation.

146. P. Bourget, « Avant-propos de 1885 », *ibid* ., p. xx, xxii, xxiv-xxvi ; rééd. Gallimard, « Tel », p. 437-440.

147. P. Bourget, « Flaubert », in *Essais de psychologie contemporaine* , *op. cit* ., p. 97 *sq.* (p. 98 pour la citation).

148. P. Bourget, *Le Disciple* [1889], Paris, La Table Ronde, 1994, p. 323 et 326.

149. Voir Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune* , Paris, Maspero, 1970, rééd. La Découverte/Poche, 1999.

150. N. Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique* , *op. cit* ., chap. 4.

151. Gustave Le Bon, *Psychologie politique* , Paris, Flammarion, 1911, rééd. 1926, p. 136 *sq* .

152. André Beaunier, *Les Plus Détestables Bonshommes* , Paris, Plon, 1912, p. 79. Voir la notice « André Beaunier », in *Dictionnaire de biographie française* , t. V, *op. cit* ., p. 1158.

153. *Ibid* ., p. 81-82.

154. *Ibid* ., p. 83-84.

155. Gabriel Tarde, « Le public et la foule », *Revue de Paris* , 15 juillet et 1er août 1898, repris in *L'Opinion et la Foule* [1901], Paris, PUF, 1989, p. 36-37.

156. *Ibid* ., p. 43-44.

157. *Ibid* ., p. 44.

158. J.-M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* , *op. cit* ., p. 383.

159. *Ibid* ., p. 379.

160. *Ibid* .

161. *Ibid* ., p. xlix, 356 et 377.

162. *Ibid* ., p. 92, 380 et 383.

163. A. Stora-Lamarre, *L'Enfer de la IIIe République …*, *op. cit* ., p. 64 *sq* .

164.

É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 28, 30 et 37.

165. M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., p. 54.

166. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

167. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 23.

168. G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 51-52.

169. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez* , *op. cit* ., p. 227-228.

170. G. Fonsegrive, *Art et pornographie* , *op. cit* ., p. 29, 49, 56-57.

171. Jacqueline, « Sous-offs », *Gil Blas* , 13 décembre 1889.

172. Voir R. Nye, *Crime, Madness and Politics in France* , *op. cit* ., p. 81-82.

173. Émile Zola, *Germinal* , in *Les Rougon-Macquart* , t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1274-1275. Les pages référencées dans le texte renvoient à cette édition.

174. Voir en particulier la riche analyse de D. Bertrand, *L'Espace et le Sens* , *op. cit* . Sur cette structure mythique, voir aussi H. Mitterand, *Le Discours du roman* , *op. cit* ., p. 144 *sq* .

175. Selon le schème d'analyse proposé par P. Bourdieu, *La Distinction* , *op. cit* .

176. Carle des Perrières, « La parole est au ministre de la Guerre », art. cité.

177. Scaramouche, « La camaraderie », art. cité. Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

178. ***, « La liberté des lettres », *La République française* , 28 décembre 1889.

179. *L'Éclair de Paris* , 26 décembre 1889.

180. ***, « La liberté des lettres », art. cité.

181. Jean de Nivelle, « Plus de réflexion », art. cité.

182. Louis Davyl, « Causerie du mardi. La discipline avant tout », art. cité.

183. F. Lepelletier, « Hommes et choses. Une protestation », art. cité.

184. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 227.

185. Comparer la première et la deuxième lettre à l'éditeur de *St. James's Gazette* , 24 juin 1890, in Oscar Wilde, *Art and Morality* , *op. cit* ., p. 25 et 32.

186. *Le Procès d'Oscar Wilde* , Paris, Stock, 2003, p. 139.

187.

Oscar Wilde, « The soul of man under socialism » [1891], in *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde* , éd. Richard Ellman, Chicago, The University of Chicago Press, 1969, p. 275.

188.

Ibid ., p. 247 ; et deuxième lettre d'Oscar Wilde à l'éditeur de *St. James's Gazette* , datée du 13 août 1890, in *ibid* ., p. 251.

189.

Oscar Wilde, *Portrait de Dorian Gray* [1891], in *Œuvres* , Paris, Livre de Poche, 2003, p. 643-644.

190.

Ibid ., p. 545.

191.

Oscar Wilde, « Préface », in *ibid* ., p. 405-406.

192.

Lettre d'Oscar Wilde au directeur du *Scots Observer* , 9 juillet 1890, in Oscar Wilde, *The Artist as Critic* , *op. cit* ., p. 248 (je traduis).

193.

Hans Jonas, *Le Principe responsabilité* [1979], trad. fr., Paris, Flammarion, 1990, p. 185 *sq* .

194.

Cité in « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

195.

Paul Arène, « La tribune littéraire », *La Tribune* , 6 juin 1876.

196.

G. de Cassette, « Les sous-offs », *L'Observateur français* , 26 décembre 1889.

197.

A. Leroy, « La littérature en cour d'assises », art. cité.

198.

L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 213 et 215.

199.

Interrogatoire reproduit in Y. Leclerc, *Crimes écrits …*, *op. cit* ., p. 400.

200.

Joseph Gayda, « Chronique », *La Presse* , 23 novembre 1889.

201.

Un officier étranger, « Sous-offs devant l'étranger », *Art et critique* , n° 35, 25 janvier 1980.

202.

Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 486. Voir p. 483-485 pour les arguments précédents.

203.

Ibid ., p. 462.

204.

Ibid ., p. 471.

205.

Ibid ., p. 489.

206.

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1962], trad. fr., Paris, Seuil, 1962, rééd. « Points », 1979.

9

Des « ouvriers de la vérité[1] »

La loi du 29 juillet 1881 porte à son comble la conception subjective de la responsabilité pénale de l'auteur de l'écrit. Or, à la même époque, on l'a vu, les fondements de la définition subjective de la responsabilité pénale sont remis en cause par le débat autour de l'hérédité et la propension croissante à percevoir les crimes comme des pathologies. Cette approche aurait pu entraîner une distinction accrue entre criminels politiques et criminels de droit commun, mais, par-delà la volonté des législateurs de rattacher les délits commis par voie de presse au droit commun, l'assimilation des anarchistes à des malfaiteurs et à des aliénés conduit au contraire à déplacer le problème de la responsabilité des intentions vers la menace qu'ils représentent objectivement pour la société, d'autant que l'aliénation est généralement conçue comme incurable, et fait donc des révoltés des « récidivistes » potentiels.

Dans les années 1890, au moment où la législation contre l'anarchie est renforcée, la perception ou plutôt le « cadrage » des artistes comme des déviants atteint aussi son apogée avec leur description par Max Nordau comme des dégénérés dangereux pour la société, étayée par l'exemple d'Oscar Wilde, dont le procès a révélé la sexualité « perverse » selon les catégories de l'époque. Les théories déterministes éludent en effet l'explication de l'écriture déviante par les intentions supposées « perverses » de l'auteur, qui fondent la responsabilité subjective, pour y voir des symptômes pathologiques de tares dont il serait affecté. Or si, en droit classique, ces « tares » constituent un facteur d'atténuation de la responsabilité de l'auteur incriminé, il s'agit au contraire, aux yeux des promoteurs de la conception objectiviste, d'un facteur aggravant puisque indépendant de la volonté et, partant, irrémédiable. La définition pathologique de toutes les formes de sexualité s'écartant de la norme favorise également une vision des « pornographes » comme des déviants, ainsi que le formule Émile Pourésy :

> Les amateurs, aussi bien que les producteurs de pornographie, sont toujours des êtres dangereux. Un cerveau saturé d'obscénités, de visions lubriques, sexuelles, érotiques, tend à transformer en actes les excitations de ses sens. L'alcoolique veut de l'alcool, non

> pas pour apaiser sa soif, mais son désir, car, lorsqu'il en est déjà repu, il en veut encore. Tous ses efforts tendent à en avoir le plus possible. Le producteur d'obscénités, artiste ou littérateur, serait un être dont tous les actes tendront aux jouissances qu'il décrit, à moins que, affaibli, épuisé, vidé, il ne se contente de ses simples travaux[2].

Cependant, les réactions d'Alexandre Lacassagne et de l'École de Lyon au déterminisme de Lombroso visent à tempérer la thèse héréditaire pour ménager de la place aux effets du milieu, selon la conception néolamarckienne déjà évoquée. Ce compromis a l'avantage de rendre compatible la théorie de l'hérédité avec les doctrines juridiques fondées sur le libre arbitre. L'École de Lyon trouve un allié de choix en la personne de Gabriel Tarde, qui fut juge de province avant de prendre la direction de la section de statistique du ministère de la Justice. Il réfute à son tour la théorie de Lombroso dans un ouvrage intitulé *Criminalité comparée* (1886). Dans *La Philosophie pénale* (1890), il suggère une théorie de la responsabilité morale fondée sur l'identité individuelle et la similitude sociale. Soucieux d'éviter un débat infécond opposant déterminisme et libre arbitre, il fait de la responsabilité et de la punition un reflet automatique de la mesure dans laquelle les actions d'un individu sont cohérentes avec son image sociale et personnelle[3].

En matière de liberté de presse, ceux qui la combattaient s'étaient associés aux pourfendeurs de la pornographie pour promouvoir, comme on l'a vu, la définition objective de la responsabilité sur le modèle de la loi anglaise. Or, ce qui caractérise cette période, c'est la revendication publique par les écrivains les plus en vue de leur responsabilité sociale et la réflexion qu'elle engendre, sans doute en réaction à la précédente tendance. La responsabilité objective accrue de l'écrivain face à l'élargissement du public et à la tâche que lui confère l'État dans l'éducation de la nation doit donner lieu à une plus grande conscience de ses devoirs. Si elles s'inspirent du modèle des professions libérales, qui s'organisent à cette époque, les réponses à cette problématique, loin d'être unanimes, vont diviser le champ littéraire tout au long de la Troisième République.

La redéfinition des enjeux conduit ainsi à une différenciation des conceptions de la responsabilité de l'écrivain selon qu'elle est reconnue et assumée ou non, et selon son autonomie par rapport à la morale publique (voir schéma p. 326). Au pôle hétéronome, où l'on souligne les dangers de la liberté d'expression, il faut ainsi distinguer la volonté des écrivains conservateurs de promouvoir une éthique de responsabilité restrictive de cette liberté, à la suite de Paul Bourget, de la propension de certaines fractions scientistes à voir dans la littérature « déviante » un symptôme pathologique. Les représentants du pôle autonome développent en réaction une théorie de la réception qui prend en compte la responsabilité du lecteur, comme on l'a vu au

chapitre précédent. Mais à la différence des tenants de l'art pour l'art qui vont au bout de la dénégation de leur responsabilité, à l'instar d'Oscar Wilde, Émile Zola élabore, en l'incarnant, un modèle autonome du rôle social de l'écrivain.

Le partage des responsabilités

La principale innovation de la loi de 1881 en matière de désignation des responsables présumés des crimes par voie de l'écrit est l'exclusion des imprimeurs, qui prend acte de la division du travail entre éditeur et imprimeur et du partage des responsabilités qui en découle. Avant la nouvelle loi, l'imprimeur pouvait encore être condamné, à l'instar de Debons, qui dut subir comme Jean Richepin et son éditeur Decaux la peine de 500 francs d'amende pour la publication de *La Chanson des gueux*. Mais dans cette affaire, l'auteur dut en plus purger une peine d'un mois de prison.

Selon l'article 42 de la loi de 1881, la responsabilité incombe prioritairement aux gérants ou éditeurs, tenus pour auteurs principaux du délit du fait qu'ils ont livré à la publicité l'écrit incriminé. Les auteurs eux-mêmes ne sont considérés comme tels qu'à défaut des premiers, mais ils sont en revanche poursuivis automatiquement comme leurs complices selon l'article 43. À défaut des auteurs et des éditeurs, les imprimeurs peuvent être à leur tour poursuivis, puis, en dernier lieu, les vendeurs et distributeurs, mais la présomption de complicité ne s'applique pas automatiquement à ces deux catégories, sauf en cas de provocation à des attroupements, selon l'article 6 de la loi du 7 juin 1848[4].

La jurisprudence de l'époque ne modifia pas la hiérarchie des peines entre l'éditeur et l'auteur. Ce dernier demeurait, en pratique, le principal responsable de ses écrits (le juriste Paul Lapeire parle dans ce cas de « responsabilité morale[5] »), bien que toujours défini légalement comme complice. Les peines que durent subir les auteurs de livres jugés offensants pour la morale et les mœurs allaient généralement de quinze jours à deux mois de prison et 1 000 francs d'amende, alors que les éditeurs étaient le plus souvent acquittés (sauf quand ils faisaient défaut comme Kistemaeckers lors du procès de Desprez). Desprez fut condamné à un mois de prison, Paul Adam à quinze jours, Dubut de Laforest à deux mois, tandis que Maizeroy y échappa, n'ayant que l'amende à payer. Seuls Bonnetain et Descaves furent acquittés. Comme le souligna Me Millerand lors du procès de Descaves : « Si, en effet, la loi fait de l'éditeur l'auteur principal [du délit] parce qu'il est le fournisseur responsable des moyens matériels dont l'auteur enveloppe sa pensée, le bon sens, la justice même ne lui

donnent que le second rang[6]. »

S'interrogeant sur l'étendue de la responsabilité des éditeurs, il évoqua les procès de *Autour d'un clocher* de Louis Desprez et Henry Fèvre, auquel seul le premier avait comparu, et du *Gaga* de Dubut de Laforest, où c'est le gérant Hippeau et non Dentu qui s'était rendu à l'audience (et qui fut acquitté cependant que l'auteur était condamné). Dans le cas de Descaves, la veuve Tresse, tante de Pierre-Victor Stock, avait été inculpée, pour corser l'affaire, selon leur avocat. Maison fondée par Barba en 1788, la librairie Tresse avait existé sous un autre nom jusqu'en 1839, date à laquelle elle changea de propriétaire[7]. Le fonds comportait le *Musée secret de Naples*, œuvre d'art, vendue 40, 60, 120 francs, mais qui avait valu à Anne Tresse d'être condamnée en 1875, sous l'Ordre moral, à un mois de prison. Dans l'affaire de *Sous-offs*, l'inculpation de Madame Tresse avait permis, selon Me Millerand, de poursuivre le livre pour outrage aux bonnes mœurs, crime dont la peine pouvait aller jusqu'à deux ans de prison, alors que l'injure à l'armée n'était punie que de trois mois. Stock assuma la seule responsabilité. Depuis son association en 1885 avec Madame Tresse, il avait donné à cette maison un caractère différent en publiant des romanciers contemporains. La « réputation littéraire » de cette librairie était « bien établie », ce n'était pas une librairie « pornographique ». Ce qu'on reprochait à son client, en réalité, était d'éditer des œuvres appartenant à une école particulière : le naturalisme. Pour preuve de sa responsabilité et de sa bonne foi, Me Millerand évoquait son refus, par crainte de la diffamation, de diffuser, après l'avoir imprimé, un livre de Léon Bloy qui s'achevait sur une critique acerbe du monde des lettres, et qui eût rencontré un succès de scandale[8].

Ayant fait défaut au procès Desprez, Kistemaeckers se rattrapa pour celui de Bonnetain. À la différence de la plupart des éditeurs, qui niaient leur responsabilité en disant n'avoir pas lu l'ouvrage, il revendiqua pleinement la sienne lors de l'instruction du dossier des poursuites contre *Charlot s'amuse* : « Je l'ai fait avec la conviction que je publiais une œuvre d'art conçue dans un esprit essentiellement scientifique et sans aucune recherche de la publicité par le récit de scènes pornographiques[9]. » Comme preuve de sa bonne foi, il se disait prêt à en revendiquer lui-même la responsabilité si Bonnetain, qui était alors au Tonkin, ne venait pas au procès.

Dans la presse périodique, les responsabilités furent plus équitablement partagées, bien que, pour l'outrage aux bonnes mœurs, la jurisprudence ne considérât le gérant que comme le complice, suivant le Code pénal qui réprimait la mise en vente, et non comme l'auteur principal, ainsi que le posait la loi de 1881. La répression des délits d'outrage aux bonnes mœurs fut par ailleurs durcie par la loi de

1882, qui non seulement maintenait, comme on l'a vu, les peines afflictives et infamantes prévues par la loi de 1881 (qui avait allongé la durée maximale de l'emprisonnement par rapport aux périodes antérieures), mais permettait (comme c'était déjà le cas pour les dessins, gravures, peintures, emblèmes et images obscènes) la saisie des journaux et la détention préventive des responsables et complices, à savoir, en premier lieu, le gérant et l'auteur. En 1876, avant donc la nouvelle loi, Léon Cladel et Benjamin-Firmin Fillâtre, gérant de *L'Événement*, avaient été condamnés chacun à un mois d'emprisonnement et 500 francs d'amende pour le délit d'outrage aux bonnes mœurs, à la suite de la parution de « Une maudite » dans la livraison du journal en date du 1er avril. En 1888, Camille Lemonnier et le gérant de *Gil Blas* furent condamnés à la même amende de 1 000 francs, pour la publication de la nouvelle « L'enfant du crapaud[10] ». Raoul Ponchon et Odin, le gérant du *Courrier français*, se virent infliger une peine plus sévère de quinze jours de prison pour la publication de la nouvelle « Vieux messieurs », mais la condamnation fut prononcée par défaut et réduite en appel à vingt-quatre heures de prison et 200 francs d'amende pour l'auteur, comme on l'a vu ; la peine du gérant du journal fut en revanche maintenue, mais en étant confondue avec la précédente[11]. En 1892, Georges Bonamour fut condamné à 50 francs d'amende avec cinq ans de sursis, le directeur des *Beautés de Paris* et le gérant, Lebeginski, à 200 francs chacun. La même année, Georges Brandimbourg, l'auteur de « La pieuvre », écopait de la peine maximale, deux mois de prison et 2 000 francs d'amende, soit deux fois plus que les gérants des trois journaux qui l'avaient reproduite (un mois de prison et 1 000 francs d'amende[12]).

Ce partage des responsabilités n'était pas toujours bien accepté par les gérants. Me Lagasse, conseil du gérant du *Courrier français* qui avait publié Ponchon, expliqua par exemple que ce journal était une

> vraie république des lettres ; la rédaction, sous le seul contrôle de sa conscience artistique, y publie ce qu'elle entend, ce qu'elle a produit. S'il y a un gérant pour déférer à la loi, il n'a en réalité aucun pouvoir pour dire en l'espèce à un poète comme Raoul Ponchon : « Maître, aujourd'hui vous êtes allé trop loin ; votre "muse" s'est trop rougi le nez, ou a trop retroussé "ses jupes[13]" ».

Ainsi, lors même que le gérant d'un journal avait en principe moins de pouvoir d'intervention sur les œuvres littéraires publiées dans ses colonnes qu'un éditeur, sa responsabilité était plus grande.

Aux yeux du critique Henry Fouquier, la responsabilité première des éditeurs et des gérants n'était en réalité qu'un subterfuge « *commode* pour le parquet », parce qu'il déléguait à ceux-ci le rôle de censeurs. Elle constituait, à ses yeux, une « monstruosité » au point de vue de la morale et de l'art. Et il voyait venir le temps où s'imposerait « une théorie nouvelle, respectant la liberté commerciale des écrits,

assimilant l'imprimeur à sa machine (là où cela n'[était] pas fait déjà), et proclamant que la seule responsabilité engagée par un écrit signé [serait] celle du signataire[14] ». À défaut de se réaliser en théorie, sa prophétie était partiellement confirmée dans la pratique par l'importance accordée aux intentions.

Intentions

Si l'auteur continuait d'être tenu pour plus responsable que l'éditeur, c'est qu'on prêtait au premier une intention de nuire, alors que le second était tout au plus suspecté d'avoir voulu spéculer sur le scandale. Le gérant d'un journal avait, par contre, non seulement une responsabilité objective plus étendue que celle d'un éditeur à cause de la diffusion plus large, mais aussi, en général, une couleur politique, malgré l'essor de la presse d'information[15]. À l'inverse, la conception entrepreneuriale qu'avaient de leur maison la majorité des éditeurs les conduisait à diversifier leurs catalogues, les éditeurs politiques ou engagés faisant exception.

C'est pourquoi les porte-parole de la morale cherchaient, comme toujours, à accentuer l'intention maléfique de l'auteur, accusé d'abuser à dessein de son pouvoir magique. C'est dans les termes juridiques de la préméditation d'un crime que les articles de presse avaient dénoncé *La Chanson des gueux* de Richepin en 1876, comme l'illustre cette citation :

> […] car dans ce fatras de grossièretés voulues, de brutalités préméditées, de cynismes poseurs, il n'y a rien qui sent l'inspiration vraie et sincère.
> La spontanéité y fait complètement défaut.
> C'est de parti-pris que vous vous êtes assis devant une table, et que vous vous êtes dit :
> – Je vais être violent, indécent, odieux, parce que je veux être étonnant avant tout[16].

Après les longues discussions évoquées au chapitre 7, la nouvelle loi de 1881 maintint la qualification de complicité pour la provocation à un crime ou à un délit suivie d'effets. Lors des débats, les députés Émile de Marcère, qui siégeait au centre gauche, et Alfred Naquet, qui évoluait alors de l'extrême gauche vers les positions des opportunistes[17], avaient déposé un amendement visant à proportionner les peines à la responsabilité du provocateur défini comme complice par rapport à l'auteur du crime. Arguant du fait que de tout temps la justice a établi une différence, dans l'application des peines, entre l'auteur principal du méfait et celui qui l'a provoqué à le commettre, ils proposaient des peines plus légères pour la provocation commise par voie de presse que pour le crime auquel elle aurait incité. Le rejet de l'amendement conforta la définition subjective de la

responsabilité.

Bien que, pour ne pas tomber dans le délit d'opinion, le projet de loi entendît restreindre la liste des délits commis par voie de presse à des faits punis par le droit commun et les définir comme des « actes pouvant amener le trouble social, pouvant porter atteinte à la sécurité publique ou à la liberté d'autrui », la provocation non suivie d'effets avait également été maintenue à l'origine, ce qui suscita, comme on l'a rappelé au chapitre 7, une polémique avec l'extrême gauche qui y voyait à juste titre le cheval de Troie du délit d'opinion. La justification développée par le député Agniel reposait sur la responsabilité subjective de l'auteur ou de l'orateur, dont l'influence, accrue par le « talent », le « charme de la séduction », aura armé le bras du criminel recruté parmi des auditeurs ou des lecteurs « trop crédules », qui auront eu le tort de se laisser « convaincre », alors que le vrai criminel avait eu le loisir de méditer les conséquences de sa provocation. La responsabilité devait être rapportée aux conditions d'exercice du libre arbitre, l'écrivain se voyant placé au plus haut niveau. Révélatrice de la croyance dans le pouvoir des mots et de la conception subjective de la responsabilité qui sous-tendait un projet de loi en apparence objectiviste, cette justification mérite d'être citée longuement du fait de son caractère idéaltypique :

> À mon sens, s'il fallait établir une différence entre la culpabilité du provocateur et la culpabilité de l'agent, je l'établirais au bénéfice de l'agent et au détriment du provocateur. Eh quoi ! messieurs, à un jour déterminé, un homme qui tiendra la plume ou qui prendra la parole dans une réunion publique, abusant peut-être de l'influence du talent, du charme de la séduction, poussera ou ses auditeurs ou ses lecteurs trop crédules à commettre un de ces actes dont le caractère criminel est incontestable ; subissant l'influence de l'écrit ou de la parole, quelques-uns de ces lecteurs ou de ces auditeurs égarés iront commettre un crime, un attentat, aujourd'hui contre la propriété privée, demain contre la tranquillité publique, et il faudrait admettre ce résultat que, tandis que ceux qui n'ont commis le crime que sous l'influence de la provocation brûlante qui leur était versée, seraient responsables devant la justice de leur pays, celui qui est le véritable auteur, celui sans lequel les actes criminels n'auraient pas été commis, pourra, se réfugiant dans une abstention prudente, assister au désastre et à la punition de ceux qui n'eurent que le tort de croire ou à sa parole ou à ses écrits ! (Applaudissements au centre.)
> Est-ce qu'en morale, est-ce qu'en raison vous ne placerez pas, sur la même ligne, sinon au-dessus de la responsabilité de celui qui n'a eu que le tort de se laisser trop facilement convaincre, la responsabilité de celui qui, dans le silence du cabinet, pouvant méditer la portée de ses conseils, les conséquences de ses exhortations provocatrices, n'aura pas reculé à la fois devant le péril social qu'il allait soulever et devant la situation déplorable qu'il allait imposer à ceux qui auraient la folie de suivre ses conseils[18] ?

Cependant, cette responsabilité subjective ne pouvait se mesurer qu'à l'aune des intentions coupables. La jurisprudence sur l'outrage aux bonnes mœurs établissait ainsi que « l'intention perverse de l'auteur [en était] à la fois un élément *essentiel* et *caractéristique* », que le juge devait apprécier selon divers indicateurs, notamment le public visé, le support, le style, la forme[19]. Et si les entrepreneurs de morale

qui voulaient restreindre la liberté d'expression cherchaient à renforcer la responsabilité objective, c'est parce que la démonstration des bonnes intentions de l'auteur par leurs défenseurs constituait souvent une circonstance atténuante, voire suffisait à l'acquitter, comme dans le cas de Flaubert sous le Second Empire, ou de Descaves sous la Troisième République. Me Tézénas, défenseur de ce dernier, plaida ainsi que les intentions sont ce qui compte indépendamment du sens de l'œuvre :

> Et, à supposer que vous trouviez le livre mauvais dans ses résultats, que vous le trouviez dangereux, et je crois que vous ne le trouverez pas tel après les explications que j'aurai l'honneur de vous donner, à supposer même cela, vous devez l'acquitter si sa bonne foi est certaine, si l'intention n'est pas coupable. En réalité, toute la question est là[20].

Comme dans la période précédente, le talent, le sérieux, la quantité de travail fourni et la position sociale de l'auteur étaient invoqués comme preuves de sa bonne foi et de la pureté de ses intentions. Les garanties apportées lors des procès quant à la moralité de l'auteur prennent un sens nouveau dans le contexte de la médicalisation des déviances. D'autant que le jeune âge et les origines sociales relativement modestes de certains des accusés les rendaient plus suspects de mauvais agissements. Brunetière avait expliqué que l'immoralité ne résidait pas dans l'art pris du côté de l'objet mais du côté de l'artiste : il fallait « mesurer ce qu'il a personnellement de sens moral, c'est-à-dire d'intelligence du rôle de la *moralité* dans la vie humaine[21] ». L'absence de finesse psychologique qu'il détectait dans l'œuvre de Zola témoignait du manque de « sens moral » de son auteur. Cet argument pouvait être aisément étendu à ses émules.

Les détracteurs de Descaves insistaient sur la visée antimilitariste et démoralisatrice du livre. Son roman était une « mauvaise action[22] » par rapport à la morale qui prescrit de défendre l'intérêt national et l'honneur de ses institutions. À l'inverse, ses défenseurs mettaient l'accent sur sa probité et sa bonne foi. Dans *La Presse* du 23 novembre, Joseph Gayda disait ne pas douter de la probité de Descaves, même s'il trouva sa peinture « trop poussée au noir ». Au cours du procès, Me Tézénas souligna que Descaves n'était pas un « pornographe ». S'efforçant de rehausser ses origines sociales, il expliqua que c'était « un jeune homme d'une excellente famille, mi-partie bourgeoise, mi-partie artistique ». Son père était un « graveur très distingué ». Puis il apporta des gages de son honorabilité à travers sa situation sociale et son mode de vie. Descaves vivait actuellement à Paris de la façon « la plus honorable, la plus estimable », en tant que chroniqueur au *Petit Moniteur*, sous le pseudonyme de Robinson. « Laborieux, consciencieux, travailleur », il était marié et habitait Montrouge, « loin du bruit de Paris », avec sa femme qui lui servait de secrétaire[23].

Par-delà les intentions nocives dont il était souvent difficile de

faire la preuve quand il s'agissait de fiction, les écrivains accusés étaient suspects, comme à l'accoutumée, d'avoir recherché la notoriété et les profits matériels. Le livre de Bonnetain était présenté comme « une œuvre de scandale, une œuvre de spéculation, et, ce qui est pis encore, une œuvre de mauvaise foi littéraire[24] ». En faisant allusion aux succès de librairie de Zola, Brunetière avait accrédité, on l'a vu, l'idée d'un lien entre le matérialisme artistique des naturalistes et leur matérialisme au sens économique du terme. Ce soupçon pesait à plus forte raison sur les nouveaux entrants, surtout quand ils étaient issus de milieux relativement modestes, comme Descaves : « M. Descaves, en entrant dans la *carrière*, s'est dit : pour réussir, il faut lancer un gros pétard. Qu'importe que le bruit ne soit ni sain ni légitime, pourvu que le retentissement s'entende de tous côtés à la fois. Alors il a lancé *Sous-offs*[25]. »

C'est principalement dans la forme et dans le style que détracteurs et défenseurs trouvaient des indices des intentions de l'auteur, comme on l'a vu. La recherche de l'originalité à tout prix poussait les prétendants dépourvus de talent à prendre le contre-pied des principes fondamentaux de la morale pour se faire remarquer, avançait un critique anonyme dans *Le Gaulois* :

> Il y a, chez nous, une école philosophico-littéraire, avide de nouveautés, aspirant à l'originalité quand même et qui, ne pouvant la trouver dans le génie, la demande au paradoxe. Le génie, ça consiste à trouver de la nouveauté dans l'analyse et l'expression de sentiments anciens. Corneille ou Victor Hugo n'ont eu à inventer ni la foi, ni le respects ni le patriotisme, ni l'amour… Le paradoxe, infiniment plus aisé qu'on ne le pense, c'est de prendre le contre-pied de ce que la conscience humaine a dicté à l'homme de tout temps, aussi bien aux grands esprits qu'aux cœurs simples, et de pousser à l'extrême la négation de toutes ces choses.
> […] Après l'amour, après le devoir, l'idée de patrie devait être bafouée à son tour[26].

Pour Paul D'Armon, au contraire, qu'il soit condamné ou non, la seule vraie question était de savoir si Descaves était sincère ou s'il ne recherchait que le succès de scandale ou d'argent. La réponse ne faisait pas de doute à ses yeux, la difficulté du style étant la preuve que l'auteur n'aspirait pas au suffrage du plus grand nombre de lecteurs[27].

Lors du procès de Descaves, l'avocat général argua que, nonobstant leur honorabilité, les écrivains poursuivis étaient des « malfaiteurs de la plume, guidés par un seul désir de réclame et par un intérêt mercantile ». L'auteur de *Sous-offs* s'était bien gardé de proposer des remèdes, car ce n'était pas son but. C'est « pour faire du bruit, pour rapporter de l'argent, [que] son livre s'[était] fait l'écho des rancunes et des plaintes de tous les mauvais soldats[28] ». À preuve : il avait gagné 15 000 francs par la vente de son livre.

Me Tézénas retourna l'argument pour faire valoir, au contraire, le désintéressement de son client. Les trois années qu'il avait consacrées

à ce travail montraient qu'il n'était pas en quête d'argent ni de renom littéraire. Le bénéfice revenait en effet à 5 000 francs par an. « Est-il possible de soutenir sérieusement que c'est une œuvre de spéculation, une œuvre de lucre ? Et le résultat de cette spéculation ne serait-il pas désastreux[29] ? » Ce bénéfice devait être encore relativisé si l'on considérait qu'au moment des poursuites, il n'avait gagné que 1 750 francs, façon d'insinuer que c'est le procès qui lui avait fait de la publicité.

Louis Desprez, expliquait son défenseur, après avoir rappelé le handicap dont son client était affligé à la hanche, « a des goûts modestes, une vie simple, et il passe la meilleure partie de son temps dans l'isolement, à la campagne ». Surtout, il disposait d'une fortune personnelle qui lui permettait de se vouer à la littérature[30]. Après sa condamnation, le critique Henry Fouquier*alias* Nestor contesta le verdict dans *Gil Blas*. L'auteur de *Autour d'un clocher* ne pouvait être accusé de spéculation. « Fils d'un universitaire, visiblement nourri de littérature classique, jeune mais malade et vivant retiré dans un coin de campagne, M. Desprez est riche ; et, si on peut estimer qu'il a cherché le bruit autour de son œuvre, on ne peut l'accuser d'une spéculation inutile pour lui. » Il ne pouvait pas plus être considéré comme un « farceur ». Son livre *L'Évolution naturaliste*, que les magistrats n'avaient pas pris la peine de consulter, prouvait que le « prétendu pornographe » n'était même pas « un audacieux ou un joyeux conteur », mais que c'était « le sectaire d'une école, la victime d'une méthode absolue », un « intransigeant littéraire ». Si lui-même ne goûtait pas cette méthode, comme il l'avait fait savoir dans une critique acerbe de *L'Évolution naturaliste*, à laquelle Desprez avait répondu en une lettre que Fouquier reproduisait intégralement pour démontrer son sectarisme austère, elle ne justifiait en rien une sanction pénale[31].

Raoul Ponchon vivait lui aussi dans la solitude, il avait « horreur de la réclame », assurait son avocat. Il avait fait de la pauvreté un choix qui témoignait de son ascétisme. C'était un des « derniers représentants de la bohême sans pose ; qui, sans souci de la mode, des préjugés mondains et des préoccupations bourgeoises, faisaient autrefois tout simplement des chefs-d'œuvre. Il [avait] conservé la même chambre depuis quinze ans, son *garni*, comme [disait] dédaigneusement M. le commissaire de police ». Autre signe de son désintéressement : il avait toujours refusé de publier ses poésies. Pourtant, « ils sont rares ceux qui, pauvres comme lui, repoussent la gloire et l'argent que vous apporte l'éditeur[32] ».

Dans la lettre publiée en avant-propos à l'ouvrage d'Edmond Hippeau sur *L'Affaire du « Gaga »*, Dubut de Laforest affirmait avoir sacrifié une carrière dans l'administration à la littérature, qui n'était

pas pour lui un gagne-pain comme les autres. Il n'avait, poursuivait-il, quitté sa Dordogne natale pour Paris qu'afin de pouvoir mieux observer la société, tout en veillant à se tenir à l'écart des compromissions auxquelles peut conduire le journalisme[33].

Si on ne leur prêtait des intentions coupables que dans certaines circonstances, les éditeurs étaient en revanche toujours soupçonnés d'avoir voulu spéculer sur le scandale, attaque que leurs défenseurs s'efforçaient de parer, à l'instar de Me Millerand qui soulignait que l'éditeur de *Sous-offs*, Stock, « soucieux de sa dignité, de son bon renom, ne cherch[ait] pas le gain inavouable, le lucre illicite[34] ».

À défaut d'une position sociale solide, les défenseurs faisaient valoir le talent de leurs clients. Dans un régime qui assignait à la littérature un rôle d'illustration de l'esprit national et d'inculcation du sentiment patriotique, le talent conférait un capital symbolique à celui auquel il était reconnu, une considération qui fondait sa position sociale. Il était un antidote contre le soupçon de vénalité, comme si l'un et l'autre étaient incompatibles.

Joseph Gayda présentait ainsi Descaves dans *La Presse* comme un « écrivain de haute valeur » ; auteur de « nombreux romans de psychologie profonde », il a « trop de talent pour qu'on le puisse soupçonner d'avoir voulu, en écrivant *Sous-offs*, provoquer un scandale monnayable en notoriété[35] ». Me Tézénas reprit cet argument : Descaves avait eu « avec précocité la passion des lettres », qu'il avait manifestée « sans autre appui que son talent, sans réclame, simplement ». Resituant ensuite le roman poursuivi dans la bio-bibliographie de son auteur, il souligna que son premier livre, *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou*, avait été « très remarqué ». On y avait relevé « des qualités d'observation et une puissance d'analyse assez rares chez un débutant de cet âge ». Promesse confirmée l'année suivante par *Une vieille rate*. Son roman *La Teigne*, écrit pendant son service militaire, était un « livre un peu dur, d'une conception brutale et consciencieuse, superbement implacable dans la logique de ses caractères[36] ».

Ce capital symbolique était transmissible de l'auteur à son éditeur et inversement, il était inséparablement individuel et collectif, et devait à ce titre protéger aussi l'éditeur. Louis Desprez apportait comme preuve de la valeur littéraire de son éditeur le nom des auteurs qu'il avait publiés : Edmond de Goncourt, Henry Fouquier, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans. À côté de ces prestigieux aînés, précisait-il, Kistemaeckers avait su regrouper de jeunes auteurs, faisant preuve d'un flair qui n'avait rien de spéculatif, et dont il avait découvert le talent : Lucien Descaves, Robert Caze, Paul Bonnetain, Harry Alis, Francis Poictevin, Henri Nizet, Théodore Hannon ; et de le comparer à Lemerre[37]. De même, comme on l'a vu, pour démontrer la

« réputation littéraire » de Stock, Me Millerand cita les noms de ses auteurs : Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans, Robert Caze, Louis Mullem, Jean Ajalbert, et d'autres, « dont quelques-uns ont déjà dans l'armée littéraire une grande situation, qui tous sont connus du public, estimés de leurs pairs[38] ».

Gage de la valeur littéraire de l'œuvre et du sérieux de son auteur, le talent pouvait être défendu pour lui-même : « Le critérium, en pareille matière, c'est le talent », avança Me Cléry, le défenseur de Paul Bonnetain[39]. Ce critère était bien évidemment contesté par les gardiens de la morale, à l'instar de Paul Bluysen :

> Ce talent est une excuse pour eux ; ils demandent pour les gens de lettres le droit de tout dire, sous cette seule condition que ce « tout » soit enveloppé de phrases où chaque mot note, d'une manière saisissante, la sensation ou le sentiment éprouvés par l'écrivain ; celui-ci peut alors, sous prétexte de pittoresque bien rendu, mettre à nu les plaies sociales les plus répugnantes[40].

L'argument pouvait, en outre, être retourné. Non seulement le talent ne conférait pas de droits particuliers[41], mais il aggravait la responsabilité de l'auteur. Le substitut Cabat recourut à cet argument contre Raoul Ponchon : « M. Ponchon a du talent : il peut s'élever jusqu'au chef-d'œuvre ; et par suite, comme l'a dit Victor Hugo, il a charge d'âmes[42]. » L'abus de talent devenait, par cette rhétorique, assimilable à la fois à l'abus d'autorité et à l'abus de crédit. Le sénateur Lenoël avait suggéré cette idée lors du débat sur la loi de 1881, répondant à ceux qui pensaient que « les articles de journaux, les discours n'ont pas l'influence qu'on leur suppose », que « les prédications des uns et des autres sont absolument sans effet », et aussi aux sceptiques qui lui demandaient ironiquement : « Mais vous croyez donc aux sorciers ? » :

> Je ne crois pas, sans doute, qu'il y a des hommes investis d'un pouvoir surnaturel, oh ! non. Mais je sais qu'il y a des hommes qui prétendent avoir ce pouvoir surnaturel, et qui usent de l'influence qu'ils acquièrent ainsi sur les esprits faibles pour commettre des actes condamnables[43].

Par-delà la probité et la bonne foi, les accusés devaient, pour se dédouaner, faire la preuve de leur sens civique et de leurs sentiments patriotiques, surtout quand ils étaient suspectés, comme Descaves, d'antimilitarisme. Son avocat fit valoir ses titres de moralité en cette matière. Pendant ses quatre années de service actif – soldat presque volontaire, il avait renoncé au bénéfice du volontariat pour exonérer son frère cadet –, Descaves avait été un « excellent soldat », il n'avait pas fait un jour de bureau ni d'hôpital, sa conduite au régiment avait été « impeccable », il avait été promu sergent au terme de la première année, puis sergent-major. Il fallait néanmoins justifier quatre jours de salle de police. L'avocat expliqua que revenu à Paris pour

l'enterrement de sa mère qui fut retardé d'un jour, Descaves dut rester un jour de plus sans permission. À quoi s'ajoutaient vingt jours de consignes pour des motifs très légers. Non seulement patriote, il s'était montré aussi fraternel : il avait assisté et soutenu un jeune paysan illettré devenu par la suite sous-officier. Ses sentiments de fraternité et de solidarité à l'égard de ses compatriotes – valeurs républicaines que les artistes étaient soupçonnés de menacer par excès d'individualisme – se lisaient aussi dans ses œuvres. Après son service, il avait écrit *Misères du sabre*, première ébauche de ce qui allait devenir *Sous-offs*. Il y révélait « sans fiel, sans récrimination, avec une belle dignité un peu hautaine, et une fraternelle pitié pour ceux qui souffrent, les petites misères de la vie de caserne[44] ». Or, plus élevée est la religion, plus pur doit être l'instrument du culte. C'est précisément parce que Descaves avait l'amour de la patrie qu'il avait été plus frappé que d'autres, moins cultivés, des maux qu'il avait constatés.

Quand ils ne se déroulaient pas à huis clos, les procès étaient aussi une occasion de dresser un portrait physique des écrivains poursuivis, qui venait compléter le portrait moral que leur biographie dessinait. Exercice auquel se livra le chroniqueur judiciaire du *Charivari*, Alexandre Pothey, qui était par ailleurs écrivain et caricaturiste. Avec son stigmate physique, Desprez incarnait la vocation révélée. Sa faiblesse physique contrastait avec une force intérieure qui se dégageait de ses prises de parole :

> Petit de taille, d'une santé délicate, affligé d'une claudication gênante. M. Desprez a des goûts modestes, une vie simple. […] Ses cheveux rouges, abondants, rejetés en arrière, dégagent un front large et pâle. Au repos, le visage a une expression de souffrance contenue, mais la physionomie s'anime singulièrement au son de la voix. Le débit est précipité, et cependant chaque mot porte[45].

Par contraste avec cette figure souffrante, Bonnetain, normalien, ancien sous-officier d'infanterie de marine, présentait une autre forme d'ascétisme, dû à la discipline militaire et à la maîtrise de soi :

> […] svelte, élégant, bien d'aplomb sur les hanches. La figure, un peu allongée, a un ton mat, uni, légèrement bistré. Les cheveux bruns sont coupés ras ; le front est large, haut, bombé ; le nez régulier, mince aux ailes. Les yeux, rêveurs, ne s'animent que bien rarement sous une lueur de gaieté ; en ce cas, la bouche surmontée d'une fine moustache, laisse voir deux rangées de petites dents blanches. Esprit concentré, aspect froid, tenue militaire[46].

Ces portraits ascétiques venaient contredire la réputation d'hédonisme de la bohème artiste. Image revendiquée à l'époque par les décadents, et qui allait nourrir les théories de la dégénérescence appliquées à l'art, selon lesquelles la sincérité des intentions de l'artiste, sa bonne foi n'atténuaient en rien le danger qu'il pouvait objectivement représenter pour la société.

Dans *L'Art au point de vue sociologique*, dont il a été question au chapitre précédent, Jean-Marie Guyau rattachait en 1887 la littérature décadente à celle des « déséquilibrés ». S'appuyant sur les travaux de Lombroso, Lacassagne et des criminologues italiens, il en dégageait les principaux traits, qu'il retrouvait dans les productions des criminels et des aliénés : sentiment de l'« anomalie intérieure » et de la destinée « manquée », expression d'une « vanité supérieure à la moyenne » dont découle la « fureur autobiographique, et qui empêche le développement de sentiments altruistes (pour illustrer ce point, il comparait certains vers de Baudelaire à ceux d'un voleur), besoin d'excitants qui expliquait que les plaisirs sensuels dominent leur littérature, complaisance pour les images « sombres et horribles », « obsession du mal[47] ». Il identifiait ces éléments dans la littérature des décadents, Baudelaire et Verlaine en particulier. Et en vertu des théories de la contagion des sensations et de l'imitation, il y détectait une menace de décadence pour la société. Ces thèses furent confortées par les procès d'Oscar Wilde et l'écho qu'ils eurent en France.

Portrait de l'artiste en dégénéré : l'affaire Wilde

Du point de vue de l'ethos, de l'*hexis* corporelle comme de la conduite de vie, la bohème se démarquait des valeurs et du mode de vie bourgeois : au sérieux, à l'utilitarisme, à la morale bien-pensante et à la soumission aux règles de la collectivité, elle opposait le détachement ironique, le désintéressement, le culte de la beauté, l'individualisme forcené ; à la vie active, à la prévision rationnelle du futur, par l'épargne notamment, à la discipline, à la retenue, au puritanisme, à l'endogamie de classe, l'oisiveté et la prodigalité aristocratiques, l'excentricité et la théâtralité, la liberté des mœurs et la transgression des barrières de classe dans le choix du conjoint[48]. La figure du « dandy » réunit nombre de ces traits. Du point de vue de l'esthétique, le bohème se définit, à la suite du romantisme, contre l'académisme et le classicisme, rompant avec les règles de la composition, le respect des hiérarchies de genres et de thèmes, l'unité du beau, du vrai et du bien.

Nourri de la tradition romantique et de la vie de bohème, le mode de vie esthète que prônaient les décadents pour se démarquer de la bourgeoisie était bien éloigné de l'ascétisme flaubertien. L'école anglaise d'esthétisme, dont Wilde était un représentant, était considérée comme une branche du mouvement français des décadents. L'auteur du *Portrait de Dorian Gray* revendiquait l'ethos hédoniste comme une forme d'authenticité opposée à l'hypocrisie bourgeoise[49]. L'artiste était le seul être qui parvînt à être lui-même, à condition de

ne pas devenir esclave de ses passions. Cependant, Wilde, comme Baudelaire avant lui, était tiraillé entre un dandysme qui exprimait son désir de faire de l'esthétisme un mode de vie et un ascétisme que commandait sa conception mystique de l'art. Oscillant, comme Baudelaire, entre les figures du dandy et du saint, Wilde en vint, durant sa détention, à opposer l'ethos hédoniste et la discipline nécessaire à la création : à l'instar de Dorian Gray, l'abandon au plaisir avait perdu son âme[50].

Les figures du dandy et du mystique avaient cependant en commun d'échapper aux règles qui régissaient la collectivité[51]. Wilde transpose à l'art la notion religieuse d'antinomisme, qui apparaît dans *The Critic as an Artist* et dans *Le Portrait de Dorian Gray*. À l'instar du mystique, l'artiste doit être, selon Wilde, un antinomiste, mû uniquement par la foi, selon la tendance luthérienne qui en fait la seule condition du salut. La croyance dans l'art, l'*illusio*, est la condition du salut. L'artiste est un saint laïque qui incarne au plus haut degré cette forme de spiritualité. En tant que tel, il est promis à une destinée exceptionnelle, qui le distingue du commun des mortels. Son individualisme, loin d'être une forme d'égoïsme, est altruiste, c'est en échange du don qu'il lui fait de son œuvre que la communauté doit l'exempter de ses lois. Dans sa lettre-confession *De profundis*, rédigée durant sa détention, Wilde revendiquera pour lui-même cette vocation : « […] je suis un antinomiste-né ». À cette date, il est devenu un martyr, chargé des péchés de la collectivité, que la communauté littéraire ne tardera pas à sanctifier après sa mort.

L'ethos hédoniste et le mode de vie esthète posent également la question du rapport entre morale de l'auteur et morale de l'œuvre. La posture esthète de l'art pour l'art et son corollaire, la tour d'ivoire, s'exaspèrent chez les décadents, dont Wilde a diffusé les idées en Angleterre en les poussant à l'extrême dans *The Critic as an Artist* et *The Decay of Lying*, ainsi que dans *Le Portrait de Dorian Gray*.

Oscar Wilde considère qu'il n'y a pas d'autre morale pour l'artiste que la recherche du beau. Il ne doit rien vouloir prouver ni afficher aucune préférence éthico-politique. S'il prend pour objet la vie morale des hommes, le vice et la vertu ne sont que ses matériaux. Seule compte la perfection de la forme. Lors de la polémique suscitée par *Le Portrait de Dorian Gray*, Wilde affirma qu'aucun critique en France, dans une feuille de haut niveau, n'eût imaginé porter un jugement éthique sur son œuvre. Les sphères de l'art et de la morale étant distinctes, on ne pouvait critiquer une œuvre d'un point de vue moral. La morale devait être subordonnée à l'effet artistique et dramatique. Elle était la matière de l'artiste, et rien d'autre[52]. Bien qu'il eût changé de tactique pour revendiquer la moralité de son œuvre, ses prises de position confortaient la représentation de l'amoralisme décadent des

artistes et de leur anticonformisme.

Wilde insista cependant, au cours du débat, sur la distinction nécessaire entre morale de l'œuvre et morale de l'auteur. D'un côté, comme il l'écrivait dans la préface au *Portrait*, l'artiste ne devait pas faire intervenir ses opinions politiques ou éthiques dans son œuvre. De l'autre, les critiques devaient apprendre à analyser les œuvres sans se référer à la personnalité de l'auteur[53]. Mais cette dissociation se trouva mise à mal au cours du procès en diffamation qu'il intenta au marquis de Queensberry, procès au cours duquel il endossa la posture esthète jusqu'au bout, et qui tourna à sa propre mise en accusation.

Le marquis, père de son compagnon, Lord Alfred Douglas, l'avait accusé publiquement de « poser au sodomite ». Il s'appuya sur les écrits de l'écrivain pour justifier ce que Wilde dénonçait comme une calomnie. Son roman « immoral et obscène », *Le Portrait de Dorian Gray*, était « sciemment conçu par Mr. Wilde, et ainsi compris par ses lecteurs, comme la description des relations intimes et passionnelles de certaines personnes ayant des habitudes, des inclinations et des pratiques de caractère sodomitique et aberrant ». À quoi s'ajoutaient les maximes « immorales et obscènes » parues dans *The Chameleon* en décembre 1894 sous le titre « Sentences philosophiques à l'usage de la jeunesse ». Le marquis l'accusait de subvertir la morale, corrompre la jeunesse et encourager un vice contre nature.

L'avocat de la défense, Edward H. Carson, ancien condisciple et rival de Wilde à Trinity College, produisit un certain nombre de pièces littéraires visant à étayer l'allégation de Queensberry et consacra une longue partie du contre-interrogatoire à la question littéraire. Selon certains commentateurs, cette partie dite littéraire du procès, qui a retenu l'attention de la critique, ne fut pas déterminante, Carson disposant de preuves plus solides pour démontrer le bien-fondé des propos de Queensberry. D'autres y ont vu une manœuvre subtile pour éviter que Wilde ne retire sa plainte. Les écrits de Wilde constituèrent néanmoins une pièce centrale du dossier de la défense. Ils permirent à Carson d'établir l'accusation du marquis selon lequel Wilde « posait au sodomite » : outre une lettre compromettante à Lord Douglas qu'il revendiquait comme un poème, Wilde avait cautionné de sa signature une revue, *The Chameleon*, où avait paru une nouvelle décrivant l'amour d'un prêtre pour son jeune acolyte, sans condamner celle-ci publiquement, et il décrit, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, l'adoration d'un peintre pour son jeune modèle. Comme il le dit dans sa plaidoirie, le marquis aurait pu être disculpé sur cette seule base. Et du reste, au moment de retirer la plainte, sir Edward Clarke, l'avocat de la partie plaignante, demanda – en vain – qu'on se limite à ces pièces comme preuves du bien-fondé des propos du prévenu.

Par-delà la justification de l'insulte de Queensberry, Carson

entendait également faire apparaître Wilde comme un être profondément immoral. Le choix prévisible de Wilde d'assumer pleinement la posture esthète en récusant le jugement moral sur les œuvres et en niant leurs effets conforta la stratégie de la défense. La nouvelle « Le prêtre et l'acolyte » était-elle immorale et blasphématoire à ses yeux ? demanda l'avocat. Wilde esquiva la question en se plaçant sur le seul terrain littéraire pour juger cette œuvre répugnante parce que mal écrite. Carson voulut savoir s'il pouvait aller jusqu'à estimer que, dans son travail, Wilde « pos[ait] à celui qui ne se sent pas concerné par la moralité ou l'immoralité ». « Je ne "pose" pas, dans mon travail. Je l'accomplis […], répliqua l'écrivain : Je me préoccupe exclusivement de la littérature, c'est-à-dire de l'art. Le but n'est pas de faire le bien ou le mal, mais d'essayer de créer quelque chose qui aura une certaine forme de beauté à atteindre […] ». Et il tenait ceux qui voyaient dans *Le Portrait* un « livre sodomitique » pour des « brutes épaisses », réitérant sa théorie selon laquelle seuls les lecteurs étaient responsables de l'interprétation qu'ils faisaient des œuvres d'art. L'avocat de la défense pointa ensuite l'amoralisme qui se dégageait de ses « Sentences philosophiques ». À la question de savoir si le plaisir était la seule chose pour laquelle il faut vivre, Wilde répondit que « l'épanouissement personnel [était] le but primordial de la vie », et que mieux valait se réaliser dans le plaisir que dans la souffrance.

En montrant que l'indifférence à la morale n'était pas chez l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* une simple pose, affectation ou posture artiste, mais une philosophie de vie, les questions de Carson visaient à ébranler la distinction entre la morale de l'œuvre et la morale de l'auteur que Wilde continuait à revendiquer, notamment lorsque l'avocat lui demanda s'il avait connu le sentiment qu'il décrivait dans *Le Portrait*. Mais c'est surtout dans la deuxième partie du contre-interrogatoire, quand la défense fit valoir que Wilde fréquentait de très jeunes gens issus de classes populaires, auxquels il prodiguait argent, cadeaux, dîners somptueux, que la distinction entre la vie de l'écrivain et son œuvre s'effondra. Wilde se défendit en récusant les hiérarchies sociales, hérésie sans doute plus grave que le « crime » dont il pouvait être suspecté. Dans sa plaidoirie, Carson eut beau jeu de mettre en contradiction l'élitisme artistique de Wilde, qui affichait son mépris pour « les philistins et les ignares » incapables de comprendre ses écrits, sans se soucier des effets qu'ils pouvaient avoir sur eux, et la position « démocratique » de Wilde quant à ses fréquentations[54]. Son élitisme avait été blâmé dès la première publication du *Portrait de Dorian Gray* en feuilleton par le critique anonyme de la *St. James's Gazette*, qui voyait dans les allusions et références savantes, les tournures grammaticales incorrectes et les

personnages invraisemblables une offense au bon sens populaire[55]. Wilde s'en était pourtant expliqué longuement dans un article intitulé « The soul of man under socialism », décrivant, à la suite de Marx et des théoriciens du socialisme, la pauvreté et la misère comme source d'aliénation qui empêchait une conscience claire de la souffrance de classe et un jugement autonome ; il prêchait l'abolition de la propriété privée et l'émancipation des individualités dans le cadre d'un socialisme libertaire.

Wilde devait payer très cher cette double transgression de l'ordre social. Abandonnant la plainte, Clarke, son conseil, tenta de proposer un simple verdict de non-culpabilité, mais Carson obtint sans difficulté qu'y soient reconnus le bien-fondé de l'accusation de Queensberry et le fait qu'il l'avait fait connaître dans l'intérêt du public. Certes, même sans ce verdict, les pièces réunies par la défense ne pouvaient que conduire à l'arrestation de Wilde et à son déshonneur.

Lors du premier procès de Wilde au tribunal pénal pour outrage aux mœurs par des actes d'outrage à la pudeur (« *gross indecency* ») avec des personnes du sexe masculin, alors que l'avocat de la Couronne tentait de trouver dans son œuvre des preuves des mœurs répréhensibles de leur auteur, le président de la cour, sir Arthur Charles, reprenant une phrase de Coleridge citée par la défense : « *Judge no man by his books* », mit en garde le jury de ne pas confondre les hommes avec les personnages qu'ils créent, rappelant que l'auteur ne partage pas nécessairement les jugements qu'il met dans la bouche de ses créatures[56]. Le jury n'étant pas parvenu à se mettre d'accord, le procès fut reporté à une autre session, à l'occasion de laquelle le président Charles fut remplacé par sir Alfred Wills, tandis que le procureur sir Franckwood, réputé pour son intransigeance, fut chargé de l'affaire à la place du plus clément Arthur Gill. Selon Wills, même si les lettres adressées à Douglas étaient « des "poèmes en prose", dont la valeur intellectuelle et littéraire ne pouvait être appréciée que par des personnes cultivées, étaient-elles de ce fait moins toxiques [*poisonous*] pour un jeune homme ? Le langage de ces lettres était-il conçu pour calmer et apaiser les passions qui, chez un jeune homme, n'a pas besoin de stimulation[57] » ? Clarke, défenseur de l'accusé, fit valoir que les pièces à conviction ne suffisaient pas à étayer l'accusation et incitait le jury à sauver la réputation d'un homme de lettres distingué et talentueux, dont le génie ne manquerait pas de donner encore des œuvres d'importance pour la littérature anglaise. Mais il ne parvint pas à convaincre le jury. Wilde fut condamné à deux ans de travaux forcés, la plus haute sanction prévue par la loi, et vécut les trois dernières années de sa vie, après avoir purgé sa peine, dans la pauvreté, la honte et l'improductivité. Il fallut plusieurs décennies pour réhabiliter l'écrivain et rehausser sa réputation littéraire,

entachée par le procès et la condamnation.

La raison principale en est que cette image d'excentricité, d'hédonisme, d'amoralisme et d'irresponsabilité, qui contrastait avec les valeurs viriles de l'ascèse, de la maîtrise de soi, du sens moral et du sentiment de responsabilité, venait tout naturellement s'associer à la représentation de l'homosexualité et de l'efféminement[58]. D'origine irlandaise, importateur du décadentisme français, excentrique qui affichait son goût du paradoxe et de la provocation, le personnage de Wilde dégageait un parfum de scandale qui en faisait le bouc émissaire tout désigné d'une société désireuse d'étouffer des affaires du même ordre au sein de la classe politique.

Criminalisée en Angleterre, l'homosexualité était caractérisée en France, on l'a vu plus haut, comme une forme de déviance relevant d'une pathologie mentale. Le cas Wilde suscita très vite l'intérêt des spécialistes de la sexualité. Les analyses du Dr Laupts dans son enquête sur la perversion sexuelle s'appuyaient sur un article de Marc-André Raffalovitch intitulé « L'affaire Wilde », publié dans les *Archives d'anthropologie criminelle*, et repris en 1896 dans son ouvrage *Uranisme et unisexualité*. Selon son auteur, Wilde représentait un danger pour la société, danger qui se lisait sur son corps : ses lèvres sensuelles, ses dents décolorées, sa langue qui semblait lécher les mots qui sortaient de sa bouche, à l'instar d'un « nègre blanc aux joues roses » et imberbe[59].

Les descriptions de Wilde dans la presse anglaise à l'issue du procès se rangent sous deux catégories de métaphores : souillure et maladie d'un côté, altérité de l'autre, l'une et l'autre le désignant comme une menace pour l'ordre social[60]. En dépit des nombreux liens qu'il avait noués dans les milieux parisiens, Wilde n'y trouva que très peu de défenseurs[61]. Parmi les plus mobilisés, le journaliste Henry Bauer s'appuya sur les théories médicales de l'époque pour contester la sentence prononcée contre quelqu'un qui devait être considéré comme un malade. Autrement dit, il était irresponsable de ses actes, argument qui fut largement repris. Ses autres défenseurs, notamment les symbolistes Paul Adam, Hugues Rebell, Laurent Tailhade, et le poète américain expatrié Stuart Merrill, campaient eux-mêmes sur des positions hétérodoxes, et avaient eu pour certains maille à partir avec la justice[62]. Hugues Rebell argua que les artistes formaient une élite que ne pouvait juger le commun des mortels. Seul Paul Adam fit l'apologie de l'homosexualité, invoquant la tradition grecque[63]. Au cours de la campagne qu'il engagea pour la libération de Wilde, Stuart Merrill ne recueillit de soutiens que parmi les symbolistes et les autres avant-gardes, des personnalités comme Émile Zola, Edmond de Goncourt ou François Coppée ayant ignoré ou refusé de signer la pétition. La traduction du *Portrait de Dorian Gray* en français parut

après le jugement, l'argument de la préface en faveur de l'art pour l'art ne pouvait donc qu'être pris dans les représentations élaborées au cours du procès et de sa réception en France[64].

L'idée que la démence anesthésie le sens moral fonde l'approche de la déviance, dans laquelle aliénés et criminels sont inclus. L'esthétisme amoral de l'art pour l'art apparaît sous ce jour comme une forme de pathologie. Cette représentation, qui propose un nouveau cadre de perception de la réalité, est confortée par le comportement social déviant des artistes qui s'observe tant dans leurs attitudes excentriques et irrespectueuses des codes sociaux que dans leur mode de vie licencieux et oisif, lequel contrevient à l'ordre social et à la productivité prônée par les physiocrates et les saint-simoniens. L'association de la bohème avec les bas-fonds de la société et la criminalité venait renforcer cette image. Les décadents étaient jugés morbides et pervers selon les normes bourgeoises. On leur imputait des pratiques sexuelles déviantes, la consommation de drogues hallucinogènes, un mysticisme et un diabolisme pouvant aller jusqu'au crime.

Leurs œuvres en apparaissaient comme la confirmation. Par leur critique du conformisme et leur éloge de la déviance par rapport aux normes, les décadents étaient conduits à s'intéresser aux actes anticonformistes, notamment à la criminalité, et à valoriser les comportements de transgression. À l'occasion du débat suscité par *Le Portrait de Dorian Gray*, Wilde avait rappelé que l'art romantique traite de l'exception et de l'individuel. Les bonnes gens dont le comportement est normal, avait-il déclaré, sont artistiquement inintéressants. Ce sont les mauvaises gens qui sont fascinants d'un point de vue artistique : « […] ils représentent la couleur, la variété, l'étrangeté. Les bonnes gens exaspèrent la raison ; les mauvaises gens activent l'imagination[65] ». Or la fonction de l'artiste selon Wilde est d'inventer, non de chroniquer. Wilde se démarque par là de l'ambition scientifique des naturalistes comme du métier de journaliste. Dans son essai « The soul of man under socialism », Wilde prend le contre-pied des thèses sur le caractère héréditaire du crime, n'y voyant que le résultat de la répartition inégale des richesses et de la violence de la répression. Si le rejet des normes rapproche le criminel de l'artiste, il reste une forme inférieure d'individualisme, car il relève de l'action et se définit par rapport aux autres, tandis que l'artiste crée la beauté dans l'isolement, et pour son seul plaisir[66].

Le livre de Max Nordau, *Dégénérescence*, qui consacre un chapitre du deuxième tome sur l'« égotisme » aux artistes décadents et aux esthètes, connut une vogue en Angleterre et en Europe au printemps et à l'été 1895, juste après le procès de Wilde. Selon Nordau, qui s'inspirait entre autres du livre de Lombroso, *L'Homme de génie*, paru

en 1877 et traduit en français en 1889 chez Alcan, la société avait autant à craindre des artistes décadents que des idiots, des fous, des mystiques et des pires criminels. Des artistes comme Baudelaire, Ibsen et Wilde représentaient un danger social précisément parce qu'ils croyaient que la différence était une vertu positive et que l'individualisme incarnait un idéal de perfectionnement de soi. Les chapeaux de soie rose et les cravates à dentelle d'or de Barbey d'Aurevilly, le jabot à dentelle et le pourpoint de satin de Joséphin Péladan, les étranges costumes dont s'attifait Oscar Wilde révélaient une « envie hystérique d'être remarqué, d'occuper de lui le monde, de faire parler de lui ». Nordau y voyait un « signe d'égotisme anti-social », une « aberration pathologique d'un instinct de l'espèce[67] ». Il dressait un diagnostic quasi clinique des traits de dégénérescence mentale des artistes : émotivité, exaltation de l'imagination, prédilection pour la rêverie, aversion pour l'action, caractère impulsif, démence, inadaptation, égotisme, absence d'instinct social, désir d'assouvir les plus vils instincts. Ces dispositions en faisaient des parasites et de véritables dangers pour la société, tant par l'exemple donné d'une existence improductive et anti-sociale que par la confusion qu'ils semaient dans les esprits.

Plus que l'œuvre poétique et dramatique de Wilde, qu'il considérait comme insipide, ce sont ses écrits en prose qui faisaient apparaître l'esthète comme le « congénère du décadent[68] ». Wilde y faisait l'éloge de l'inactivité, plaçant la contemplation et la rêverie au-dessus de la productivité. Sa biographie de l'assassin, peintre et auteur Thomas Griffiths Wainewright révélait sa fascination pour l'immoralité, le péché et le crime. Mais c'était surtout dans son exaltation de l'art pour l'art que transparaissait le caractère pathologique de la doctrine des « esthètes ». Avec les Parnassiens, ils prétendaient que l'œuvre d'art était son propre but ; avec les diaboliques, que point ne lui était besoin d'être moral, l'immoralité étant même préférable ; avec les décadents, qu'il lui fallait éviter le naturel et la vérité ; « et avec toutes ces écoles égotistes de dégénérescence, que l'art occupe un rang plus haut que toute autre fonction humaine[69] ».

Nordau s'attelait ensuite à démonter ces arguments un à un. Se fondant sur les théories psychophysiologiques de l'époque, il rappelait que l'activité artistique résultait d'une décharge du système nerveux à la suite d'une excitation extérieure ou intérieure qui n'avait pas trouvé d'exutoire dans une action mais était parvenue à la conscience sous forme de disposition d'esprit. C'est donc l'émotion qui était la source de l'art, et non l'imitation qui n'en était qu'un des moyens. Loin d'être son propre but, l'activité artistique avait donc « une utilité directe pour l'artiste : elle satisfai[sait] le besoin qu'[avait] son organisme de

transformer ses émotions en mouvement ». Ce n'était pas pour l'amour de l'art qu'il créait, mais « pour délivrer son système nerveux d'une tension[70] ». À ce but subjectif s'en ajoutait un second, objectif : celui d'agir sur les autres. Dans la « civilisation avancée », cet instinct collectif, ce besoin « de se savoir en communauté émotionnelle avec l'espèce », était supplanté par des mobiles artificiels tels que le désir de gloire ou celui, purement égoïste, de gagner de l'argent. Ce mobile égoïste était du reste le seul qui animât la « plèbe » des innombrables imitateurs qui n'exerçaient pas l'art par nécessité intérieure mais par l'envie que leur inspirait le succès des véritables artistes.

Si l'art n'était pas exercé pour lui-même, il ne pouvait échapper aux principes de moralité et de légalité qui régissent toutes les autres activités humaines. Il devait être jugé selon les notions de sain et de malsain, de moral et d'immoral, de social et d'anti-social. Si l'émotion exprimée par un artiste dans son œuvre résultait d'une « aberration maladive », si elle était « anti-naturelle, licencieuse, cruelle », si elle tendait « au laid et au répugnant », il fallait condamner l'œuvre en question, voire la supprimer[71].

L'argument de la sincérité que faisaient valoir les artistes pour la justifier n'était pas acceptable à ses yeux. L'anthropologie criminelle n'avait-elle pas montré que les auteurs de forfaits agissaient souvent pour apaiser des instincts et des désirs très sincères ? Ne fallait-il pas pour autant empêcher ces « dégénérés » d'agir ? Pas plus que le criminel, l'« artiste dégénéré » ne devait être autorisé à « épanouir son individualité sous forme d'œuvres immorales ». Poussant l'analogie jusqu'au bout, Nordau allait jusqu'à assimiler celui-ci à celui-là : « L'artiste qui représente avec complaisance ce qui est dépravé, vicieux, criminel, qui l'approuve, peut-être le glorifie, ne se distingue que quantitativement et non qualitativement du criminel qui pratique en fait ces choses-là[72]. » Si cette conception plaidait pour une définition objective de la responsabilité pénale de l'artiste, Nordau n'allait pas jusqu'à assimiler les œuvres d'art à une action. Sans nier leurs effets nocifs, qu'il avait définis ailleurs, sans doute à la suite de Guyau, à l'aide de la notion de suggestion, il y voyait l'expression d'intentions. Et de se désoler que l'art fût devenu le refuge des « criminels d'intention », que la loi ne punissait pas aussi sévèrement que les « criminels d'action » parce que le droit pénal poursuit le fait et non l'intention[73].

Non pas qu'il préconisât un art vertueux : la moralité ne suffisait pas, selon lui, à faire l'œuvre d'art, qui se caractérisait par la supériorité de la forme. Et il distinguait l'immoralisme, qui suscitait le même « dégoût » que l'action immorale chez l'individu « sain », de l'amoralisme, qui ne scandalisait personne. Mais la beauté était selon lui impossible sans la moralité, ce qui contredisait le deuxième

principe de l'art pour l'art, selon lequel la beauté résidait dans la forme uniquement. Idée que démentait la psychophysiologie du sentiment esthétique. Nordau s'appuyait ici sur la distinction entre le beau sensoriel, situé au niveau de la perception et renvoyant au sentiment de plaisir ou de déplaisir, et le beau intellectuel, qui consiste en aperceptions, en idées et en jugements. À ce deuxième niveau, seules « les aperceptions dont le contenu est profitable à la vie et à la prospérité de l'individu et de la société ou de l'espèce », autrement dit « ce que nous appelons moral », procurent du plaisir à « l'être sain, pleinement développé, muni aussi de l'instinct social (altruisme) », expliquait Nordau. Seuls les « dégénérés à perversion » éprouvaient du plaisir à la lecture des écrits du marquis de Sade ou d'André de Nerciat[74]. À preuve la prédilection des criminels pour les représentations du crime, du vice et de la violence en art et en littérature, attestée par une étude d'Henry Joly sur *Les Lectures dans les prisons de la Seine* parue en 1891. Représentations qui n'étaient en revanche tolérables pour l'être « sain » que lorsqu'elles s'accompagnaient d'une intention morale de la part de l'auteur, comme dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

L'idée de la suprématie de l'art était le troisième principe esthète que réfutait Nordau en comparant l'artiste au savant. De l'infériorité du premier témoignait, selon lui, le fait qu'il trouvait ses principaux adeptes chez les jeunes et chez les femmes, c'est-à-dire « ces éléments de l'espèce chez lesquels l'inconscient l'emporte sur la conscience », parce qu'il s'adressait avant tout à l'émotion, qu'il était moins facile d'exciter chez l'homme mûr. Ses œuvres étaient en outre plus accessibles à la foule que les travaux scientifiques, qui s'adressaient à des spécialistes, mais qui valaient à leurs auteurs les honneurs officiels. Et si la société élevait certains artistes au rang de l'homme de science, c'était parce que l'art était une source de connaissance : l'émotion favorisait une observation et une compréhension plus aiguës des phénomènes qui l'avaient suscitée ; l'artiste donnait à voir, par un travail de sélection des éléments essentiels, les lois dont résultaient les phénomènes ; l'art était, à côté de la science, la seule projection vers l'avenir, donnant une notion vague des développements futurs tels qu'ils pouvaient être perçus à partir du présent.

Le dernier principe de la doctrine esthète consistait dans le refus du naturel et de la vérité. Or ce refus était une absurdité, aux yeux de Nordau, dans la mesure où il était impossible à l'œuvre d'art de rendre la réalité dans ses justes rapports. Mais cela ne signifiait pas qu'elle fût construite avec d'autres matériaux que ceux provenant du réel. Seulement, à la différence de l'observation et du jugement scientifique qui contrôlait rigoureusement les formes de leur association, libre cours était laissé à l'imagination, sans que pour autant l'inhibition fût

complètement levée, ce qui eût conduit à l'association d'idées purement automatique. Cette technique sera, comme on le sait, expérimentée trente ans plus tard par les surréalistes.

La représentation de l'art moderne comme dégénéré, qui allait fonder, trois décennies plus tard, la politique artistique nazie, trouve ses racines dans l'application du schème normal/pathologique aux œuvres d'art et à la figure de l'artiste comme un être dont l'esthétisme, l'individualisme et l'improductivité sont considérés comme les symptômes d'un caractère efféminé, d'une sensualité morbide et d'un raffinement suranné, qui en font un être asocial et irresponsable, un danger pour la société en marche vers l'industrialisation – mais aussi pour la cohésion de la communauté nationale. Cette figure de l'irresponsabilité dessine en creux l'idéal de masculinité dont elle est le négatif : celui du citoyen hétérosexuel, producteur et reproducteur, patriote et solidaire, maître de soi et responsable.

La faute à Zola

La disqualification de l'esthétisme, forme de pathologie et source de dégénérescence pour la société, porta un coup à la posture de l'art pour l'art, dans une conjoncture où l'autonomie littéraire était remise en cause du point de vue du moralisme national, par rapport auquel elle était contrainte de se redéfinir. Lors du procès de Descaves, l'accusation avait balayé d'un trait l'idée que la qualité d'œuvre littéraire ouvrirait des droits particuliers : peut-on, en effet, « sous couleur d'œuvre littéraire, […] injurier notre armée, cracher sur notre drapeau et dire que nos soldats, vos fils, portent un gros numéro sur leur schako[75] » ?

Cependant, il ne s'agissait pas de disqualifier l'art en bloc. Ne devait-il pas incarner la nation ? Si les abus de la liberté constituaient pour elle un danger, ils étaient le fait d'un groupe d'individus circonscrit, auxquels certains comme Guyau pouvaient même reconnaître du talent, quand d'autres les en pensaient entièrement dépourvus, à l'instar de Pourésy :

> À côté de nos grands génies littéraires, de nos maîtres et de nos penseurs, s'est levée une génération, singulièrement nombreuse, de pâles imitateurs qui n'ont su tirer de leurs cerveaux que les idées inférieures, et des dégénérescences de leur personnalité qu'un amas de choses confuses reflétant les tendances de leurs sentiments. Je ne crois pas qu'il soit possible de rencontrer un génial pornographe, ni un véritable artiste dans l'obscène. L'ordure est l'ennemi mortel de l'art[76].

La théorie de l'imitation appliquée à la nouvelle génération littéraire conduisait à interroger les modèles. Dans le cas des jeunes naturalistes, se posa la question de la responsabilité du chef d'école,

Émile Zola. Ferdinand Brunetière soulignait en 1882 que ses théories avaient fait « au moins cinq disciples », et « l'exemple de ses succès quelques notables victimes[77] ». L'auteur anonyme de la lettre dénonçant au parquet *Charlot s'amuse* insistait lui aussi sur le fait que « les disciples dépassent le maître Zola[78] ».

Max Nordau distinguait deux groupes parmi les disciples de Zola. L'un, représenté par quelques auteurs dramatiques du Théâtre libre d'Antoine et des véristes italiens, se composait « d'hystériques et de dégénérés », mais c'étaient des « malades qui se donn[ai]ent sincèrement pour ce qu'ils sont et exprim[ai]ent souvent, avec talent, ce qu'ils sentent », à la différence du cynisme des « pornographes parisiens de profession » et des « auteurs norvégiens de romans à pierreuses » (il visait Ibsen) qui avaient choisi ce métier « en pleine responsabilité, uniquement par horreur du travail et par appât du lucre[79] ». Ceux-ci formaient le second groupe.

Si l'autorité du maître ne fut pas soulevée en tant que telle dans les procès, bien qu'elle entrât dans la définition de la complicité légale selon l'article 60 du Code pénal, qui avait donné matière à des débats lors de la discussion de la loi de 1881 sur la presse, elle n'en fut pas moins insinuée par les références à Zola et les lectures d'extraits de son œuvre. Desprez y avait lui-même fait allusion dans son plaidoyer, non pas pour se dédouaner mais pour s'inscrire dans un mouvement de libéralisation plus large :

> On a soin, du reste, de s'attaquer aux derniers venus, encore faibles et mal dégagés […]. Mais, au fond, c'est à nos maîtres que vous en voulez, car ils sont l'avant-garde de cette démocratie montante qui bat en brèche votre vieille société bourgeoise. Mais vous n'avez pas le courage de vos indignations, bien sûrs que ce jour-là, le plafond de la cour d'assises vous tomberait sur la tête[80].

Au sein du milieu littéraire, néanmoins, des voix s'élevèrent, s'étonnant qu'on condamnât les jeunes émules pour ne pas toucher au maître que sa notoriété et son succès plaçaient hors d'atteinte. Leur responsabilité aurait dû, selon elles, s'en trouver atténuée. Il fut également reproché à Zola, qui avait soutenu Desprez en privé, de n'avoir pas revendiqué devant le grand public et le jury sa responsabilité de chef d'école[81]. Pendant l'affaire Dreyfus, l'écrivain naturaliste Henry Céard, qui avait rallié le camp des opposants à la révision du procès, publia un long article contre son ancien maître, où il lui reprochait de s'engager pour un officier deux fois condamné, et dont la « plus grande vertu » était de « manquer de littérature », lors même qu'il avait refusé son soutien public à son disciple Louis Desprez. Pourtant, « l'occasion était belle pour M. Zola de revendiquer sa responsabilité et de plaider devant le public l'innocence évidente de ce pauvre Desprez, coupable seulement d'avoir été un élève trop docile et d'avoir usé sans assez d'originalité des moyens littéraires

enseignés par le Maître[82] ». Il aurait pu, poursuit-il, démontrer l'erreur judiciaire qui consistait à emprisonner un auteur pour en avoir imité un autre qui, lui, n'avait pas été poursuivi.

Le maître était-il lui-même seul responsable de ses méfaits ? La réponse appelait des observations relevant d'une « sociologie » de la littérature encore embryonnaire, dont Taine avait posé les prémisses dans son *Histoire de la littérature anglaise* (1863). C'est Brunetière qui les formula à propos de Zola. D'une part, expliquait-il, employant à dessein le vocabulaire juridique dans le contexte du débat sur la loi de 1882 durcissant la répression contre l'offense aux mœurs, la critique avait également une part de responsabilité dans la « perpétration du délit » en raison du rôle qui lui revenait dans la formation des réputations littéraires : « Zola n'est de ses romans que le principal auteur, mais il a pour complices tous les imprudents fauteurs de sa réputation[83]. » Elle était donc malvenue de lui reprocher *Pot-Bouille* après avoir encensé *L'Assommoir* et *Nana*.

D'autre part, il fallait se demander où l'écrivain puisait sa matière. Ici intervenait le rôle de la presse, qui était une des sources principales des écrivains naturalistes. Or les reporters ne privilégiaient-ils pas « l'aventure scandaleuse », les chroniqueurs judiciaires ne mettaient-ils pas en avant les détails les plus inconvenants des affaires qu'ils suivaient ?

> L'action d'un écrivain sur son temps n'est jamais égale à la réaction de son temps sur l'écrivain. Ce sont de certains journaux qui, lentement, mais sûrement, depuis quelques années, ont créé l'atmosphère factice où se meut l'imagination de M. Zola, comme ils ont insensiblement constitué le milieu où nous avons vu réussir des romans tels que l'*Assommoir* et tels que *Nana*[84].

Enfin, si les romanciers naturalistes avaient profité de la « fâcheuse évolution du goût du public », ils ne l'avaient « ni déterminée, ni provoquée », expliquait-il non « pour leur excuse, mais pour la confusion du public[85] ».

Si cette argumentation minimisait la responsabilité subjective des écrivains, elle n'atténuait en rien leur responsabilité objective, pas plus que l'assimilation de certains d'entre eux à des dégénérés. Pour Brunetière, comme pour Paul Bourget, la solution résidait cependant dans l'élaboration d'une éthique de responsabilité plus que dans la répression pénale.

Responsabilité pénale, responsabilité civile et éthique de responsabilité

La réappropriation de la notion de responsabilité par les écrivains

doit être rapportée au modèle des professions libérales et des experts, en cette période qui voit un important développement de l'organisation professionnelle de nombre d'activités, notamment à la suite de la loi de 1884 autorisant les syndicats, puis de la loi de 1901 sur les associations, développement qui culminera sous le régime de Vichy[86]. Les médecins commencent à fixer par écrit dans les années 1840 des principes d'éthique professionnelle qui ne seront codifiés en déontologie qu'après la Seconde Guerre mondiale[87]. En 1858 est créée l'Association générale des médecins de France, suivie en 1884 d'une Union générale des syndicats médicaux de France. La loi de 1892 réglemente les conditions d'exercice de la profession en imposant le doctorat, abolissant ainsi la concurrence avec les officiers de santé[88]. Les avocats, qui offrent le modèle d'organisation professionnelle le plus ancien, obtiendront à leur tour, après la Première Guerre mondiale, la réglementation du titre par l'État et la reconnaissance officielle de leur ordre. Un premier syndicat d'ingénieurs-conseils voit le jour en 1884, suivi, en 1912, de la Chambre des ingénieurs-conseils et ingénieurs experts de France, qui élabore un code de déontologie fixant les rapports entre l'ingénieur-conseil, ses confrères et ses clients pour le démarquer des commerçants et des agents d'affaires[89]. L'identité d'artiste permet aux architectes de se démarquer de l'activité plus artisanale des entrepreneurs tout en fondant leurs revendications de paternité sur leurs œuvres à une époque où la propriété industrielle et le droit d'auteur font l'objet de conventions internationales (en 1883 et 1886 respectivement[90]). Les critiques s'organisent à leur tour entre 1899 et 1902 : l'Association syndicale professionnelle de la critique littéraire entend ainsi distinguer l'activité de ses membres de la réclame[91].

Ces groupements professionnels, qu'il s'agisse d'ordres, d'associations ou de syndicats, défendent les intérêts de leurs membres tout en prétendant leur imposer des règles de déontologie à la mesure de leur responsabilité sociale. Ces règles concernent principalement la relation au client (respect, confiance, confidentialité), l'honneur professionnel (qui implique la sincérité et l'intégrité, et écarte les pratiques mercenaires, l'appât du gain), l'intérêt de la collectivité. Elles circonscrivent une éthique de la responsabilité qui se situe entre la responsabilité pénale et la responsabilité civile, cette dernière oscillant entre une conception délictuelle et une conception contractuelle[92]. En effet, si la responsabilité civile concerne le client, la mission d'intérêt général des professions libérales ou assimilées leur crée une responsabilité vis-à-vis de la société dans son ensemble, à savoir une responsabilité pénale. Ces trois domaines ne sont pas clairement délimités, et peuvent se chevaucher, du fait de la nature professionnelle de l'activité, source de responsabilités spécifiques

afférentes à son exercice, qui sont des obligations de conscience plus que des obligations juridiques. Comme l'explique le juriste Jean Savatier :

> […] d'une manière générale, la responsabilité professionnelle doit s'interpréter plus strictement qu'une responsabilité de droit commun, celui qui tire profit de la profession devant encourir les risques qui s'attachent à son exercice, et étant présumé avoir les connaissances et la dextérité correspondant à cette profession. La nature de la profession libérale paraît donc tendre, non pas à une atténuation, mais à un renforcement de la responsabilité professionnelle[93].

Mais la responsabilité professionnelle ne peut être évaluée qu'à la lumière d'une compétence technique que ne possède pas le juge, lequel doit éviter de s'immiscer dans des controverses de spécialistes. Néanmoins, comme on va le voir, la limite de la compétence du juge varie fortement selon la profession : stricte dans le domaine médical, elle est quasi inexistante dans le domaine littéraire.

Lorsqu'elles sont codifiées par une organisation professionnelle telle qu'un ordre, l'infraction aux règles de déontologie entraîne des sanctions disciplinaires. Cependant, l'ordre des avocats n'obtint la pleine reconnaissance de ses attributions qu'à l'issue de la Première Guerre mondiale, et fut un cas isolé jusqu'à la création de l'ordre des médecins en 1940. Certes, toutes les associations adoptent alors des principes dont la transgression peut conduire à la suspension ou à l'exclusion d'un membre. Certains syndicats exercent une fonction de moralisation de la profession, à l'instar du Syndicat des journalistes qui, dès sa création en 1918, contrôle l'accès à la profession et qui sera chargé de la délivrance de la carte professionnelle après l'adoption de la loi du 29 mars 1935 reconnaissant le statut professionnel de journaliste[94]. Mais les deux projets d'ordre des médecins présentés en 1884 par l'Association générale des médecins de France furent rejetés par la majorité des sociétés locales adhérentes ; l'Union générale des syndicats médicaux s'en éloigna également par crainte des « chambres de disciplines » et de la tutelle politique[95].

Ce mouvement d'affirmation professionnelle fait écho dans le monde des lettres, où il contribue à inspirer une réflexion sur les limites de la compétence des tribunaux dans le domaine des lettres et des formes de défense corporative. Au cours du débat sur la loi de 1882, le député Gaillard avait invoqué l'incompétence des magistrats en matière littéraire pour s'opposer au transfert de compétence du jury au tribunal de police correctionnelle dans les délits commis par voie de presse. Il avait donné, à l'appui de son argument, lecture du jugement prononcé par le tribunal de police correctionnelle sur *Madame Bovary*. Un jugement qui, « après avoir montré ce que doit être la mission de la littérature et des littérateurs », n'avait pas craint « d'indiquer quel est le devoir de l'écrivain, ce qu'il faut qu'il

fasse […] ». Le tribunal de police correctionnelle s'était, constatait-il, érigé en « directeur de notre littérature ». Or, ironisa le député, l'Académie suffit à ce rôle, qu'elle remplit du reste elle-même de manière qui laisse à désirer, ayant cru bon de préférer Casimir Bonjour à Victor Hugo[96].

Ce discours marque une étape dans la reconnaissance sociale de l'autonomie du monde des lettres, mais les revendications d'autonomie allèrent bien au-delà. À l'annonce des poursuites contre Bonnetain et contre Fèvre et Desprez, le critique Gustave Geffroy sonna l'alarme. Décrétant l'incompétence absolue des juges en matière littéraire, il invita ses pairs à refuser toute forme de coopération avec la justice, fût-ce pour obtenir des circonstances atténuantes. Publié dans la chronique judiciaire de *La Justice*, son article résonnait comme un manifeste :

> Pour notre part, nous nous refusons à lire, en compagnie d'un magistrat, un livre dénoncé ; nous nous refusons à engager une discussion de littérature ou de morale avec le monsieur qui est sûr de clore la controverse en énonçant seulement le numéro d'un article du Code. Il ne s'agit pas ici de critique littéraire ; pourquoi examiner l'œuvre poursuivie, fournir des explications sur les passages soulignés par la censure judiciaire, demander des circonstances atténuantes ? Ce serait reconnaître le bien-fondé de procès de ce genre, ce serait consentir à distinguer, à admettre des cas, des moments et des circonstances. C'est précisément ce droit de distinguer entre les manifestations littéraires qu'il faut dénier à la magistrature de notre pays ; c'est le droit de contrôler la production intellectuelle qu'il faut lui arracher, si tant est qu'elle le possède[97].

Durant l'instruction du dossier de *Autour d'un clocher*, l'éditeur Kistemaeckers contesta, dans une lettre au juge, la compétence du jury en matière littéraire : il trouvait « absurde de faire résoudre une question artistique par un jury composé de pharmaciens et de marchands de bonnets de coton[98] ». Cet argument sur l'incompétence du tribunal fut développé par Louis Desprez dans son plaidoyer. Me Tézénas allait l'invoquer à son tour dans sa plaidoirie en défense de Descaves, tout comme sir Edward Clarke lors du procès en diffamation intenté par Wilde à Queensberry. Comparant la littérature à la médecine et à l'architecture, Desprez faisait valoir la nécessité de recourir à des experts :

> Si vous étiez appelés à trancher le différend entre M. Koch et M. Pasteur sur la cause du choléra, vous vous avoueriez incompétents, et vous affirmeriez que, seul, un tribunal composé de médecins et de chimistes, une faculté de médecine tout entière, peut donner son avis dans une question aussi controversée.
> Si une ville qui a fait bâtir était en procès avec l'architecte, si l'on vous mettait sous les yeux des devis et des plans contradictoires, vous renverriez la ville et l'architecte à une commission d'experts.
> Eh bien, messieurs, la littérature n'est ni moins compliquée ni moins abstruse que la médecine ou l'architecture. Vos affaires, vos devoirs, vos graves occupations de tous les jours ne vous ont pas permis d'étudier à fond la philosophie de l'art et les littératures comparées. Et vous avez trop le sentiment de votre mission actuelle, vous avez trop le souci de juger équitablement, c'est-à-dire en pleine connaissance de cause, vous êtes

trop sincères pour vous dissimuler votre incompétence, pas un de vous peut-être n'ayant lu le livre incriminé.

Selon Desprez, « un seul jury pourrait prononcer, un jury composé des maîtres de notre littérature contemporaine. Nous y appellerions M. Victor Hugo, M. Ernest Renan, M. Taine, M. Edmond de Goncourt, MM. Erckmann-Chatrian, M. Jules Vallès, M. Émile Zola, M. Alphonse Daudet et M. Henry Becque[99] ».

Cette idée n'a rien d'une lubie germée dans l'esprit d'un jeune artiste fantaisiste. Elle a des antécédents, que l'on trouve exposés lors du débat parlementaire de 1835 autour du nouveau projet de loi sur la presse, à propos de la censure théâtrale. S'opposant à son rétablissement et réfléchissant aux modalités d'une répression efficace après la première représentation, le député de droite Raoul Charlemagne[100] avait suggéré la mise en place d'un jury spécial, ainsi que le pratiquaient les Anglais pour certains délits de presse, jury dont les membres se recruteraient sur une liste de plusieurs centaines de personnes qui présenteraient, par leur profession, « toutes les garanties nécessaires » : membres des cinq Académies, des universités, professeurs des diverses facultés. Entre cette proposition, qui n'est pas sans rappeler le rôle que jouèrent pendant longtemps les universités dans la censure sous l'Ancien Régime, et l'idée de Desprez, il est cependant une différence notable : le jury imaginé par ce dernier n'est composé que d'écrivains reconnus. Il exprime de façon très concrète la revendication d'autonomie dans le jugement des œuvres et d'autorégulation du champ littéraire.

L'idée allait d'ailleurs faire son chemin : la Société des gens de lettres devait l'adopter sur la base d'un rapport présenté par Edmond Haraucourt pour le Congrès national du livre de 1917 sur la question de la démoralisation par le livre. Dans sa volonté de faciliter la lutte contre l'industrie pornographique sans porter atteinte à l'art, ce dernier préconisait de retirer la compétence au jury d'assises pour la rendre aux « juges de carrière », lesquels pourraient faire appel à des « experts », un « groupe assermenté qui se composerait de littérateurs, d'artistes, d'éditeurs et même de représentants de la Ligue contre la licence des rues, afin que toutes les opinons [fussent] représentées et entendues, devant le tribunal dont elles éclairer[aient], comme on dit, la religion[101] ».

Mais cette forme institutionnalisée qui entendait faire de certains littérateurs des auxiliaires de la justice pour le maintien des bonnes mœurs dans la société tout en protégeant l'art d'un jugement iconoclaste était bien révélatrice du prix à payer pour la reconnaissance officielle de l'autonomie par l'État, un tribut qui aurait assimilé le métier d'écrivain aux professions libérales si cette idée s'était réalisée. Elle fut d'ailleurs sur le point de l'être puisqu'un projet

de loi déposé au Sénat le 18 avril 1930, en vue de mettre la législation française en harmonie avec la convention adoptée à Genève en 1923, en reprenait le principe en son article 7 qui disposait que le tribunal correctionnel pourrait consulter des personnalités inscrites sur une liste dressée par des associations d'écrivains ou d'artistes. Compromis entre les revendications des ligues de moralité, que le projet autorisait par le même article à se constituer parties civiles, suivant le modèle anglo-américain, et celles de la Société des gens de lettres, ce projet, qui étendait et aggravait la répression contre l'outrage aux mœurs, notamment dans les cas d'importation et d'exportation, non prévus par la loi jusque-là, manifestait un certain souci de préserver les artistes et écrivains, dont la complicité avec l'éditeur n'était plus postulée mais laissée à l'appréciation du juge – « la responsabilité pénale de l'écrivain ou de l'artiste, qui peut n'avoir pas cherché de profits pécuniaires peut n'être que subsidiaire » –, et les œuvres à caractère artistique, dont le tribunal devait, sur avis de personnes compétentes, verser tout ou partie aux collections ou dépôt de l'État en cas de saisie, plutôt que d'en ordonner la destruction[102]. Ce projet, qui est né dans le cadre de la lutte contre la dénatalité, aboutira au décret-loi du 29 juillet 1939 relatif à la famille et à la natalité françaises (mieux connu sous le nom de « Code de la famille ») et qui traite, dans la première section de son chapitre III intitulé « protection de la race », de l'outrage aux bonnes mœurs. Alors que les ligues de moralité reconnues d'utilité publique obtiennent le droit de se porter parties civiles si elles ont été agréées à cet effet par le ministre de la Justice (article 125), le point de vue des écrivains et artistes se voit limité au livre : la Société des gens de lettres comptera en effet un représentant dans la commission spéciale qui doit être consultée avant toute poursuite, auprès du porte-parole des associations de défense de la moralité et de celui des associations de défense des familles nombreuses. Un représentant choisi par le ministre parmi trois noms que la Société propose. En vain l'Académie française plaidera-t-elle pour un élargissement à d'autres délégués du monde des lettres, auteurs, critiques, éditeurs, imprimeurs…

Desprez mesurait-il les conséquences de sa revendication ? Sans doute pas, à en juger par le tour que prit sa défense. À défaut du jury idéal qu'il appelait de ses vœux, le jeune écrivain s'en référa à l'autorité de trois de ses illustres aînés, Sainte-Beuve, Balzac et Zola. La façon dont cette autorité est mobilisée ici diffère de la pratique traditionnelle de justification par des références du passé et de celle de la citation de témoins pour attester le talent du prévenu ou son honorabilité, qui est une façon de signifier, à travers son capital relationnel et son capital symbolique de reconnaissance, sa position sociale. Ici Sainte-Beuve et Balzac étaient convoqués pour contester la

définition même du crime d'offense aux mœurs en ce qu'ils pointaient les abus d'accusation d'immoralisme à défaut de reproches plus précis. Témoignant du sérieux de l'entreprise et de sa qualité, l'analyse serrée que Zola avait faite de *Autour d'un clocher*, dans une lettre adressée aux jeunes auteurs, avait valeur d'avis d'expert sur le texte incriminé. Lors de son interrogatoire, Paul Bonnetain fit lui aussi état des louanges qu'il avait reçues de la part de médecins (puisqu'il traitait d'une névrose sexuelle) et d'hommes de lettres de renom.

La remise en cause de la compétence du jury par Desprez trouva des échos dans le champ littéraire. La critique de tous bords profita de l'occasion pour se proclamer seule experte en matière de jugement littéraire. « [L]e parquet n'est pas fait pour exercer une magistrature de critique littéraire ni pour réformer ou maintenir le goût », décréta Nestor *alias* Henry Fouquier[103]. Il n'avait aucune compétence dans ce domaine, comme l'expliquait Gustave Geffroy :

> Où est-il l'expert en art et en pornographie qui saura apprécier la sincérité d'un écrivain et la basse crapulerie d'un spéculateur, qui saura sonder la phrase, régler le dosage de l'expression, dire dans quelle mesure la réalité doit passer dans la page écrite ? Où est-il, ce juge des passions et des intérêts humains qui sait quels mobiles et quels actes de la vie sont bons à mettre en livres, et quels doivent en être exclus ? Où est-il, cet arbitre ? Où est-il, ce critique littéraire[104] ?

Et Geffroy d'appeler « tous ceux qui ont l'honneur de tenir une plume » à s'unir « quelles que soient leurs différences d'opinions, pour récuser l'arrêt », sans quoi c'en était fait de la liberté d'écrire.

S'il resta sans suite, il faut sans doute voir dans cet appel, comme dans l'idée du contre-jury suggérée par Desprez, une des origines de la pétition en faveur de Descaves rédigée lors d'une répétition du Théâtre-Libre et signée par une cinquantaine d'écrivains. Elle fut portée par Henry Fèvre au *Figaro*, qui l'inséra le 24 décembre 1889[105]. C'était le premier recours public à cette forme d'intervention empruntée aux pratiques de lobbying caractéristiques des régimes parlementaires – les médecins en font un usage abondant entre 1885 et 1892 –, et qui tirait son autorité du capital symbolique enfermé dans le nom des signataires pour revendiquer l'autonomie de la littérature[106]. Commentant la publication de la pétition, un journaliste expliquait :

> Et Alphonse Daudet, Georges Ohnet, Émile Zola, de Goncourt et Richepin, pour ne citer que les premiers des cinquante-cinq signataires, font ainsi de leur talent, de leur notoriété un rempart derrière lequel M. Lucien Descaves peut attendre sans émotion les gendarmes[107].

Me Tézénas en tira effectivement argument lors du procès. Descaves avait été « absous par ses pairs », dans une « protestation spontanée […] formée par un grand nombre d'écrivains et d'hommes

de lettres qui honorent les Lettres françaises. Cela, messieurs, ne s'est jamais produit encore[108] ». Et de citer leur nombre ainsi que les noms illustres d'Alphonse Daudet, Émile Bergerat, Ernest Daudet, Théodore de Banville, Paul Bourget, Jean Richepin, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Georges Ohnet.

Bien que formulée au nom d'une conception corporative et apolitique du métier d'écrivain, sans prendre position sur le fond, la défense de la liberté d'expression impliquait, tacitement, le droit de critiquer l'État à travers son armée :

> Des poursuites sont intentées contre un livre, sur la demande du ministre de la guerre, à la veille d'une discussion législative sur la liberté d'écrire. Nous nous unissons pour protester.
> Depuis vingt ans, nous avons pris l'habitude de la liberté. Nous avons conquis nos franchises. Au nom de l'indépendance de l'écrivain, nous nous élevons énergiquement contre toutes poursuites attentatoires à la libre expression de la pensée écrite.
> Solidaires, lorsque l'Art est en cause, nous prions le gouvernement de réfléchir[109].

Un chapeau de Francis Magnard, le directeur du journal, introduisait la pétition : « […] dans les questions de littérature, le jugement de l'auteur par ses pairs est le seul raisonnable, le seul admissible, à une époque qui a tout discuté, tout analysé, tout nié[110]. » Par la défense de la vérité comme un devoir professionnel, par l'affirmation du droit à critiquer l'État et l'armée, par le recours à la pétition comme expression d'un pouvoir symbolique collectif, cette prise de position préfigure la nouvelle forme de mobilisation des « intellectuels » pendant l'affaire Dreyfus. Elle va aussi être contestée sur ces trois plans.

À la différence des professions organisées, qui contrôlent l'accès à l'activité, les conditions de son exercice et l'application des règles de déontologie en excluant ceux qui les déshonorent, les métiers de journaliste et d'écrivain ne sont soumis à aucune réglementation. De ce fait, le principe de la solidarité ne se pose pas dans les mêmes termes, avance Scaramouche*alias* Henry Fouquier dans *Le Gaulois*, car les lettres sont le lieu de nombreuses pratiques immorales parfaitement indéfendables qui en ternissent la dignité. Comme il ne peut s'agir de solidarité, il ne reste donc que la « camaraderie, terme beaucoup plus vague, beaucoup plus élastique[111] ». Certains, comme Aurélien Scholl dans *Le Matin*, parlaient même de « complaisance[112] ». Dans le même journal, Emmanuel Arène se prononça en faveur d'un corporatisme qui réclamerait autant de croix pour les lettres que pour les arts au ministère des Beaux-Arts, mais il n'était pas de mise dans le cas présent[113]. Ce n'est pas un hasard si l'opposition au corporatisme des écrivains provenait de critiques qui revendiquaient pour eux le rôle d'arbitres des lettres.

La réaction contre la pétition des écrivains brandissait aussi

l'intérêt national, qui constituait, selon les tenants de cette position, une des limites à la liberté d'expression. À la « dignité des lettres » était opposée la « dignité de l'armée[114] », aux « droits sacrés de l'art », la défense sacrée de la patrie :

> Il faut maintenir l'art en dehors des tracasseries sottes du parquet, laisser à l'écrivain toute liberté, toute licence même de peindre ce qui lui semble intéressant, mais une seule chose doit être mise à l'abri, en dehors des peintures indiscrètes ou des attaques injurieuses, c'est la Patrie, car sans elle, que nous servirait-il d'avoir un art, et surtout à quoi bon avoir tant d'artistes[115] ?
> […] Je veux bien qu'on raille, qu'on soit audacieux, qu'on « blague » même, dans la formule décadente, et que *l'écriture* , comme ils disent, s'agrémente de la jonglerie des mots. Mais qu'on ne touche pas aux deux ou trois choses qui restent supérieures à tout, aux luttes de la politique comme aux négations de l'esprit critique ; qu'on ne touche pas à tout ce qui est la patrie[116].

La question des limites de la liberté d'expression en régime démocratique allait former une des problématiques majeures du débat intellectuel sous la Troisième République. La restriction de la responsabilité pénale de l'écrivain par la loi de 1881 impliquait une redéfinition de son éthique de responsabilité. Comme l'écrivait Émile Pourésy :

> En France toutes les libertés peuvent dégénérer en licence. On peut affirmer hautement que les artistes et les littérateurs jouissent dans notre pays d'une liberté telle qu'ils ont pu aller aussi loin qu'ils l'ont voulu. C'est là un grand privilège, c'est aussi une responsabilité[117] […].

Deux conceptions de l'éthique de responsabilité de l'écrivain

Au moment où l'État renonçait en partie au contrôle des consciences, le champ intellectuel se divisa entre, d'un côté, une fraction conservatrice qui, se faisant le relais de l'Église et des gardiens de la morale publique, entreprit de délimiter les droits de l'écrivain et de définir ses responsabilités vis-à-vis de la société, de l'autre, les défenseurs des droits imprescriptibles de la pensée et du principe de la liberté d'expression, reconnu et codifié par le régime démocratique. Selon les premiers, la responsabilité de l'écrivain devait borner ses droits. L'idée n'était pas nouvelle, et ses promoteurs pouvaient à bon droit se réclamer d'illustres ancêtres, de Boileau à Louis de Bonald. Néanmoins, cette problématique se posait en des termes nouveaux et avec une acuité sans précédent dans la conjoncture de la laïcisation de la morale et de la démocratisation de l'accès à la culture.

Pour les écrivains et critiques catholiques les plus professionnalisés et les plus reconnus, la solution relevait moins du

contrôle et de la répression de l'imprimé que d'une éthique de responsabilité de l'homme de lettres, au sens de Max Weber[118]. Plutôt que de s'en remettre à une intervention extérieure au champ littéraire, ils préconisaient une régulation interne par l'intériorisation des devoirs de l'écrivain et du critique. Comme l'a montré Hervé Serry[119], cette revendication d'autonomie, qui constitua une ligne de partage au sein du sous-champ des écrivains catholiques, se heurta au contrôle que l'institution ecclésiale entendait exercer.

Le mouvement de « renaissance littéraire catholique » a émergé dans une conjoncture où l'essor du capitalisme industriel, la montée du paradigme scientifique et le programme de démocratisation de la République laïque favorisaient une alliance des hommes de lettres avec l'Église dans un combat contre l'utilitarisme et le matérialisme, pour la défense de l'humanisme et de la culture classique[120]. Cette lutte cristallisa notamment autour des réformes de l'enseignement supérieur – la création de la Nouvelle Sorbonne en 1896 – et de l'enseignement secondaire : en créant, parmi les quatre filières menant au baccalauréat, une option sciences-langues, la réforme de 1904 ouvrait l'accès à l'Université sans l'apprentissage du latin, qui était alors la principale barrière sociale séparant l'enseignement secondaire, réservé à l'élite (1 % des garçons d'une classe d'âge obtenaient le baccalauréat jusque-là), et l'enseignement primaire, destiné au « peuple[121] ». La défense des humanités classiques et de la rhétorique contre la légitimation des sciences rallia nombre d'écrivains. Les vagues de conversion des écrivains au catholicisme à cette époque, ainsi que le succès des doctrines irrationalistes dans le champ littéraire, doivent être rapportées à ce contexte général[122].

Dans les années 1880, ce mouvement commençait à peine à s'esquisser, émanant de démarches individuelles engagées par des figures peu orthodoxes telles que Léon Bloy, Paul Claudel, puis Joris-Karl Huysmans, plutôt qu'en vertu d'une politique institutionnelle et d'un encadrement qui n'allaient se mettre en place qu'après la loi de séparation des Églises et de l'État. La conversion de Paul Bourget en participe.

Bien que signataire de la pétition en défense de Descaves, Bourget venait de publier son roman *Le Disciple* (1889), qui mettait en scène, on l'a vu, les effets pervers d'un usage irresponsable de la science. Si ces effets ne pouvaient donner matière à des poursuites pénales selon la nouvelle loi de 1881, puisqu'il n'y avait aucune intention perverse et que le fait était indépendant de la volonté du savant, lequel était, d'ailleurs, convoqué au procès comme simple témoin, ils n'en révélaient pas moins la responsabilité objective des auteurs d'écrits qui ne pouvaient contrôler la réception de leurs œuvres. Celle-ci devait être assumée subjectivement, à travers une éthique de

responsabilité.

En s'attachant dans sa préface au thème de la responsabilité de l'écrivain face aux jeunes générations, Bourget généralisait le problème de la responsabilité intellectuelle thématisé dans le roman. Dans sa préface au *Disciple*, il avait condamné, à travers les deux écoles nouvelles, le naturalisme et le symbolisme, deux postures d'irresponsabilité. La première, qui empruntait à la science sa méthode d'observation, reflétait le « matérialisme » (au double sens philosophique et vulgaire) du « positiviste brutal qui abuse du monde sensuel ». La seconde, qui considérait la littérature comme un jeu de l'esprit, n'était, disait-il, que le détachement esthète du « sophiste dédaigneux et précocement gâté qui abuse du monde intellectuel et sentimental[123] ».

La polémique que suscita *Le Disciple* lors de sa parution allait fixer les termes du débat. Face à Anatole France, qui défendait les droits imprescriptibles de la pensée et la liberté d'exprimer tout système philosophique, Ferdinand Brunetière voulait imposer « des limites à l'audace de la spéculation philosophique », comme il le formula dans la *Revue des deux mondes* du 1er juillet 1889[124]. Bourget et Brunetière n'allaient pas tarder à se rallier officiellement à l'Église, avant de devenir les figures de proue du camp antidreyfusard, quand Anatole France, pourtant opposé aux naturalistes, ralliait le camp dreyfusard.

Brunetière opposait aux partisans de l'art pour l'art les préceptes classiques énoncés par Boileau dans son *Art poétique*, dont il publia une édition critique annotée en 1907. Commentant en note le principe « Qu'en savantes leçons votre Muse fertile/Partout joigne au plaisant le solide et l'utile », il écrivait : « Les partisans de l'art pour l'art, s'il en est encore quelques-uns parmi nous, feront bien de méditer ce principe. L'artiste est plus qu'un amuseur, et quand on écrit, c'est toujours en somme pour exercer une action[125]. »

Les intellectuels catholiques des deux générations suivantes allaient rendre hommage à Paul Bourget pour avoir réhabilité cette conception de la responsabilité morale de l'écrivain. Certains y virent l'influence directe de Rome. Ainsi, selon Georges Fonsegrive, cette conception se référait implicitement à la ligne définie dans le *Syllabus*, à savoir que toutes les doctrines ne doivent pas être librement proférées, et que certaines sont malfaisantes, quand Joseph Ageorges crut y déceler la marque de Léon XIII, artisan du ralliement de l'Église à la République, qui élabora la doctrine sociale dans son encyclique *Rerum novarum* (1891[126]). Fondées ou non, ces deux affirmations disent bien que cette approche de la responsabilité de l'écrivain fut interprétée comme un manifeste contre la liberté de penser et d'expression quelques années après la loi de 1881. Tout en permettant de subordonner l'éthique de responsabilité de l'écrivain à la morale

religieuse, Bourget et Brunetière avaient montré, selon Fonsegrive, que le problème de la liberté de pensée n'est pas seulement d'ordre religieux, en référence au *Syllabus*, mais aussi d'ordre social, et devait à ce titre intéresser toute la société : « La responsabilité de l'écrivain limite ses droits », déclara-t-il[127].

Mais l'éthique de responsabilité de l'écrivain n'était pas uniquement négative. Pour les promoteurs de cette approche restrictive des droits de la littérature, celle-ci avait un rôle social à jouer. Reprenant à leur compte la tradition réaliste, ils considéraient qu'elle devait diagnostiquer les maux de la société, à condition d'en indiquer le remède. L'écrivain devait faire œuvre de clinicien social[128]. La psychologie était la méthode préconisée pour procéder au diagnostic. Dans sa préface à la réédition de ses *Essais de psychologie contemporaine* en 1901, Paul Bourget s'en explique, dans un effort pour rattacher ces premiers essais à son œuvre ultérieure : « La psychologie est à l'éthique ce que l'anatomie est à la thérapeutique. Elle la précède et s'en distingue par ce caractère de constatation inefficace, ou, si l'on veut, de diagnostic sans prescription. » Et de présenter ses essais comme le début de sa « longue enquête sur les maladies morales de la France actuelle », qui s'est résolue dans la découverte de la vérité proclamée auparavant par des « maîtres » comme Balzac, Le Play et Taine, à savoir que « le christianisme est à l'heure présente la condition unique et nécessaire de santé ou de guérison[129] ».

La méthode psychologique était expressément opposée au réalisme cru et grossier, à la simple photographie des faits, imputée au naturalisme. Alors que le modèle de l'écrivain expérimentateur promu par Zola échouait à obtenir la reconnaissance sociale, les écrivains naturalistes furent contraints de redéfinir leur position face à cette conception de l'éthique de responsabilité développée par les hommes de lettres conservateurs, qui présentaient le réalisme comme une forme d'irresponsabilité comparable à l'art pour l'art. Le service de la vérité, conçu jusque-là comme un but en soi, désintéressé, d'après le modèle de la science, serait désormais subordonné à son utilité sociale en régime démocratique. Contre la conception restrictive de la responsabilité de l'écrivain qui limite les droits de la pensée de s'exprimer librement, la vérité est constituée en valeur démocratique suprême, qui doit éclairer les politiques publiques et l'action des élites de la nation. C'est à partir de cette idée que Zola, notamment, va élaborer une autre conception de la responsabilité de l'intellectuel pendant l'affaire Dreyfus. Mais revenons d'abord sur les antécédents de cette prise de position.

Dans un article publié à la suite de sa condamnation afin de répondre à la question de ses intentions, Jean Richepin, loin de nier sa responsabilité subjective, l'avait pleinement assumée, mais en lui

donnant un tout autre sens que celui que lui conféraient ses accusateurs. Il avait, explique-t-il, délibérément peint la misère pour mettre la société en face de ses responsabilités :

> J'ai peint les petits, les va-nu-pieds, les meurt-de-faim ; j'ai tenté de montrer la boue dans laquelle la société les force à vivre ; j'ai remué cette boue d'une main cynique, mais pitoyable ; j'ai voulu y faire descendre un rayon de soleil ; et on a trouvé cela malsain, immoral, monstrueux.
> Je ne me suis pas érigé en docteur, je n'ai point proposé de remède : mais j'ai dit simplement à la société :
> – Voilà ce que tu fais des pauvres ; respire leurs puanteurs ; mets le doigt dans leurs plaies ; vois grouiller leurs hontes, leurs vices ; et frappe-toi la poitrine en songeant que tout cela se fait par ta faute.
> Et la société a fermé les yeux pour ne point voir, s'est bouché le nez pour ne pas sentir, et au lieu de frapper sur sa poitrine elle a frappé sur la mienne[130].

Le rôle social de l'écrivain serait ainsi de révéler les maux que la société refuse de voir. Après le réalisme, le naturalisme va théoriser cette proposition sur des bases scientifiques. La vérité est, comme pour la génération précédente, opposée au mensonge et à l'hypocrisie. Mais l'héritage flaubertien est, on l'a vu, tiraillé entre l'art pour l'art et le réalisme, qui se donne pour finalité la connaissance et la vérité.

Au cours de son procès, Louis Desprez cita Goethe qui demandait à remplacer le mot « beauté » par celui de « vérité » :

> Puisse quelqu'un avoir enfin le courage de retirer de la circulation l'idée et même le mot de beauté (il prend le mot beauté dans le sens abstrait et classique) auquel, une fois adopté, se rattachent indissolublement toutes les fausses conceptions, et mettre à sa place, comme c'est justice, la vérité dans son sens général[131].

Cette vérité devait être établie par les méthodes des sciences expérimentales, ainsi que l'avait suggéré Zola, dans la continuité de Flaubert, le modèle étant la médecine. Lors de sa confrontation avec le juge d'instruction, Louis Desprez opposa les sciences expérimentales à la scolastique, affirmant se sentir plus proche de la méthode inductive du médecin que de la propension des hommes de loi à procéder par déduction[132]. Le travail de l'écrivain relève, selon Desprez, de l'analyse : il « décompose une passion comme un chimiste décompose un élément quelconque ». Or une analyse doit aller jusque dans les moindres détails, sans quoi elle est incomplète et donc « fausse dans ses conclusions ». Les écrivains naturalistes ont « au même degré que les médecins le souci de la vérité physiologique », qui leur paraît le « complément nécessaire de la vérité psychologique ». La « même idée scientifique » les mène : à l'instar du médecin qui étudie « tel muscle et telle fonction en tant que partie de l'individu », l'écrivain étudie « l'individu, dans sa chair et dans son cerveau, en tant que membre du corps social[133] ».

Une dizaine d'années après son procès, Dubut de Laforest recueillera plusieurs de ses romans dans un ouvrage intitulé *Pathologie*

sociale (1897), en y joignant une série d'études traitant des problèmes dont ses œuvres de fiction se veulent une mise en scène exemplaire. Dans l'introduction, il fournit la longue liste des savants sur lesquels il s'est appuyé pour élaborer sa méthode « anatomo-clinique », qui vise à analyser les actes de ses personnages par l'observation des « symptômes provoqués par les maladies cérébrales[134] ». Cette introduction s'ouvre sur un éloge des vertus morales et sociales de la science : « Aimez et admirez la science qui arrache un à un les secrets de la nature et nous guide dans les voies de la lumière, de la justice et de la vérité[135] ! »

Et de fait, la science constituait en soi, selon cette conception, un gage de moralité. Dans *Le Roman expérimental*, Zola avait invoqué le rôle moral du romancier expérimentateur. Henry Céard écrivit dans sa préface à *Charlot s'amuse* de Bonnetain :

> C'est justement ce côté physiologique – d'autres diront cette prétention, – c'est justement ce côté physiologique qui fait toute la chasteté, toute la morale de votre livre. Il est moral comme une leçon de l'École de Médecine, comme un traité de Moreau (de Tours), moral comme une étude de Tardieu, moral comme Tissot – pas l'homme aux mensonges patriotiques, – moral et terrible comme le musée Dupuytren lui-même[136] !

La démarche scientifique devait suffire à lever les suspicions quant à la présumée intention « perverse » de l'auteur. En somme, les écrivains naturalistes réclamaient la même immunité que les savants face aux limites assignées à la liberté de presse. « J'ai fait œuvre scientifique », déclara Paul Bonnetain à son procès pour sa défense.

Cette œuvre morale était aussi considérée comme « saine », selon le paradigme médical en vigueur pour décrire le « corps social ». Tel est l'argument des défenseurs de Descaves, tant dans la presse que devant le tribunal. André Vervoort explique ainsi dans *L'Intransigeant* que « l'auteur a, sur le corps de la patrie, découvert une plaie déchirante, et de même qu'un chirurgien ne redoutant pas les pleurs du patient et l'angoisse de ceux qui l'entourent, l'a mise à nu d'un coup de main[137] ». Me Tézénas entend quant à lui démontrer à la cour que *Sous-offs* est « non-seulement un livre de talent, mais l'œuvre d'une implacable conscience, d'une philosophie très haute et d'une saisissante et rude moralité ». Opposant le genre romanesque au pamphlet, l'avocat souligne les intentions éminemment morales de l'auteur :

> Et, lorsqu'avec un langage autrement tempéré, lorsque dans un esprit tout différent, dans un but éminemment louable, dans une œuvre étudiée, résultat d'un travail acharné, d'observations incessantes, un homme veut utilement, loyalement, honnêtement faire toucher du doigt certaines plaies, le ministère public réserve pour cet homme-là toutes ses sévérités, toutes ses foudres, et vient vous demander contre lui une condamnation exemplaire !
> Est-ce juste ? Non[138].

Mais pourquoi, alors, recourir à la forme romanesque ? Descaves n'aurait-il pu porter plainte plutôt que d'étaler ces maux sur la place publique en recourant à la fiction ? Me Tézénas répondit que son client avait utilisé l'instrument dont il disposait pour dire :

> « J'ai peut-être découvert les causes de cette dégénération, j'ai cru comprendre pourquoi l'esprit militaire diminue. Ces causes, je les ai trouvées dans une observation quotidienne de quatre années ; je les soumets au public parce que moi, chétif, ce n'est que par la voie de presse ou du roman que je puis le faire[139]. »

Cette réponse ne pouvait satisfaire les détracteurs des naturalistes, qui invoquaient quatre principaux arguments contre cet usage de la littérature. Le premier était celui de l'art. Le procédé scientifique était contraire aux exigences propres à l'art. Ce jugement était largement partagé. Du côté des littérateurs, il émanait aussi bien de critiques au goût conservateur, tels que Brunetière, que de concurrents comme Anatole France, qui retournait contre eux le principe de l'art pour l'art : la « vérité littéraire » s'appelle la « poésie », assénait-il ; « En art tout est faux qui n'est pas beau[140]. » De même, son cadet Georges Lecomte voyait dans les récits de la vie de caserne moins un danger pour la patrie que pour la littérature – « L'habileté mise à part, quel Art se dégagera de ce fidèle chapelet de misères, révélateur d'aucun imprévu[141] ? » écrit-il. S'y joignaient les voix des représentants attitrés des professions libérales (comme l'illustre le reproche fait à Descaves d'avoir choisi le roman plutôt que la plainte) et des sciences morales, jaloux des territoires de compétence dont ils voulaient s'assurer le monopole, à l'instar de Jean-Marie Guyau, qui critiquait le procédé naturaliste tant au point de vue esthétique qu'au point de vue moral, considérant que les législateurs n'avaient « point besoin de romans pour étudier les vices sociaux de cet ordre et leurs remèdes : c'est aux savants de profession qu'ils doivent s'adresser[142] ».

Ceci renvoyait au deuxième argument, qui consistait à remettre en cause, non sans raison, la légitimité et la validité de l'usage que les naturalistes faisaient de la science. Parmi les écrivains, Anatole France émit de sérieuses réserves sur l'abus de l'idée d'hérédité, alors même que les lois n'en étaient pas connues. Il contestait également le procédé, au nom du principe de vérité dont se réclamait ce courant : « Ces perpétuelles analyses, ces minutieux récits, qu'on nous donne comme pleins de vérités, blessent au contraire la vérité, et avec elle la justice et la pudeur. » Ainsi, concluait-il, le naturalisme est « renié par la science, qui ne connaît que le vrai, et par l'art, qui ne connaît que le beau[143] ».

Le troisième argument fut principalement développé par les critiques conservateurs et par les romanciers psychologues. Cette littérature ne faisait que décrire les maux de la société, sans proposer de remède. C'est ce qui la rendait profondément immorale. L'idée

n'avait rien de nouveau, elle avait servi les critiques de *Madame Bovary*. Reprenant à son compte le raisonnement flaubertien, Zola répondit qu'« un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui. […] telle est la vérité, tel est le mécanisme des phénomènes ; c'est à la société de produire toujours ou de ne plus produire ce phénomène, si le résultat en est utile ou dangereux ». Il lui avait cependant fallu reconnaître que le pouvoir des écrivains n'était pas le même que celui des savants, qu'ils étaient des expérimentateurs sans être des praticiens, c'est pourquoi ils devaient se contenter de « chercher le déterminisme des phénomènes sociaux, en laissant aux législateurs, aux hommes d'application, le soin de diriger tôt ou tard ces phénomènes […] au point de vue de l'utilité humaine[144] ». Il se prévalait néanmoins de ce travail pour revendiquer le caractère moral de son entreprise, à l'opposé des écrivains idéalistes portés sur l'irrationnel et le surnaturel. Dans la lignée du maître, Louis Desprez dressa à son tour, lors de son procès, une double analogie entre l'écrivain et le médecin d'un côté, entre l'écrivain et le juge d'instruction de l'autre (cette dernière plaidant en faveur de l'interprétation que nous avons proposée de *Madame Bovary* au chapitre 6), renvoyant la recherche d'un remède aux philosophes et aux législateurs :

> […] nous détaillons les causes et nous analysons les effets tout comme un médecin donne le diagnostic d'une maladie ; c'est aux philosophes et aux législateurs à chercher le remède.
> Nous sommes de véritables juges d'instruction, nous dressons des procès-verbaux avec autant de cynisme parfois que les greffiers des cours de justice, mais nous ne nous chargeons pas du rôle de jurés ni de juges[145].

Me Tézénas joua habilement sur cette notion de « remède » dans sa plaidoirie, expliquant qu'« en romancier consciencieux, intelligent », Descaves n'avait retenu que les maux qui, « d'une part, peuvent offrir un danger général, et d'autre part, sont susceptibles de remède[146] ». Le remède, en l'occurrence, se trouvait dans le règlement, qui avait bien tout prévu. Le mal tenait à ce qu'il n'était pas appliqué. Répondant à ceux qui l'avaient accusé de « montrer le mal sans indiquer le remède » dans le commentaire qu'il publia de son procès, Descaves expliqua, tout en suggérant des visites plus fréquentes des officiers à la caserne, que le remède relevait en ce cas des pouvoirs agissants : « J'ai, d'un coup de poing, brisé la glace de l'avertisseur. Il suffit que le tribunal, en me renvoyant indemne, ait infirmé l'avis du plaignant, à savoir que je suis un mauvais plaisant signalant le feu là où il n'est pas[147]. »

Le quatrième argument était celui de l'intérêt national. S'il se rattachait au précédent, il l'accommodait selon l'air du temps, substituant au moralisme conservateur un moralisme nationaliste qui

subordonnait la responsabilité de l'écrivain au respect des valeurs et des institutions nationales, dont l'armée était l'emblème. C'est face à cette conception restrictive de la responsabilité que les naturalistes allaient redéfinir le rôle social de l'écrivain en régime démocratique en revendiquant la liberté de critiquer les institutions. Affûtés au cours du procès de Descaves, ces arguments furent au cœur de l'affaire Dreyfus.

Les accusateurs de Descaves se partageaient entre ceux qui niaient la véracité des faits, à l'instar de Paul Bluysen dans *La République française*[148], et ceux qui la reconnaissaient, mais pensaient qu'il ne fallait pas la dire. Cependant, les preuves apportées par la défense de la véracité des faits décrits sur la base de témoignages et de jugements de conseils de guerre qui rapportaient des faits identiques rendaient aux premiers la tâche difficile. Ils durent se rabattre sur des questions de dosage ou de « perspective » qui faussaient l'ensemble, à l'instar de Paul D'Armon qui, sans mettre en doute sa sincérité, jugeait que l'auteur de *Sous-offs* avait commis une erreur :

> Appuyant trop sur le détail, il a méconnu ce qui fait la grandeur de l'armée, son esprit d'abnégation, et toutes les espérances que la Patrie a mises en elle. Une œuvre d'art ne vaut que par la vérité qu'elle contient : M. Descaves a voulu être exact, il a échoué par un défaut de perspective et blessé nos sentiments les plus chers. Plus tard, assagi et mûri, il regrettera amèrement cette tentative d'art avortée[149].

Une fois la vérité établie, devait-on la révéler ? La question fut posée par Me Tézénas, qui expliqua qu'en la matière il y avait deux écoles. La première pratiquait une forme de patriotisme qui interdisait de dire du mal de la nation. Me Tézénas y voyait un fétichisme mensonger, allant de pair avec un antigermanisme affiché qui consistait à siffler Wagner et à ne pas boire de bière de Munich. Selon la seconde, au contraire, « il ne conv[enai]t pas de la soustraire à l'esprit de contrôle et de critique, seule garantie des nations libres comme la nôtre[150] ». Et de brandir l'exemple de l'Allemagne, où le *Berliner Tageblatt* avait mené une campagne pour montrer des vices comparables à ceux décrits par Descaves, sans que cela donne lieu à des poursuites :

> Lorsqu'un homme de bonne foi, qui a le droit, même dans une monarchie comme celle-là, de dire son opinion au public, lorsqu'un homme de lettres, un journaliste, un député signale des abus, comme ceux qu'a signalés Descaves, on ne lui fait pas de procès. C'est le Parlement qui s'en empare et les redresse. Voilà ce qu'on fait en Allemagne[151].

Les naturalistes et leurs défenseurs avaient donc beau jeu de crier à l'hypocrisie. Comme le formula Paul Bonnetain, les détracteurs de *Sous-offs* considéraient que « toutes vérités ne sont pas bonnes à dire[152] ». Un journaliste résuma le problème de manière ironique dans *Le Gaulois* :

> La thèse de ces Français épris de cocarde est celle-ci : en admettant que les cadres de l'armée soient aussi pourris que l'affirme M. Descaves, il n'en faudrait rien dire, de même qu'on cache soigneusement, dans une famille, l'indignité des membres tarés. Ils veulent les pansements par occlusion. La jeune école, au contraire, prétend guérir les plaies en les étalant[153].

C'est là qu'intervenait cependant la question de l'intérêt national. Les accusateurs avaient argué que de tels étalages des maux de l'armée nuisaient à l'image de la France. À ceci, il était répondu, d'une part, que l'Allemagne était confrontée à de semblables problèmes et, d'autre part, suivant la métaphore organiciste prédominante, qu'il était nécessaire de dire au malade son mal pour qu'il se soigne[154].

Me Tézénas expliqua que Descaves avait voulu « corriger des abus préjudiciables à l'honneur, à la sécurité du pays », en même temps qu'il voulait « faire œuvre d'art, – chose permise, puisqu'il [est] romancier ». Il se demandait :

> De quel droit un homme de lettres, dont le rôle est éminemment utile dans une société démocratique, dans une société d'opinion comme la nôtre, de quel droit, s'il a vu dans les observations qu'il a faites des exceptions à vous signaler, s'il a vu une œuvre utile à faire, si à tort ou à raison il a cru faire justice, de quel droit l'empêcherions-nous de le faire[155] ?

De la démonstration de la sincérité de son client et de ses bonnes intentions – dire la « vérité », ce qu'il a vu –, Tézénas passait insensiblement à l'idée qu'il avait fait son « devoir » : non seulement avait-il, en tant que citoyen, le droit et la liberté de penser et d'écrire, mais « s'il y a des abus dans cette armée qui est le palladium et l'espoir de notre relèvement, c'est un grand devoir pour le citoyen de les divulguer[156] ». Argument réitéré par Me Millerand, pour qui l'auteur a voulu « dire publiquement la vérité », faisant en cela son « devoir[157] ».

C'est dans ce basculement du « droit » au « devoir » que s'élabora la nouvelle conception du rôle social de l'écrivain et de sa responsabilité en régime démocratique. Elle impliquait une éthique et des qualités héroïques de courage et de sacrifice. Me Tézénas souligna que Descaves avait eu le courage de dire ce que tout le monde savait mais que personne n'osait dire en public. Il avait refusé le grade d'officier de réserve pour pouvoir être plus libre de dire toute sa pensée. Il avait été cassé de son grade de sergent-major sans enquête par le ministre de la Guerre à cause de son roman. Dans *L'Intransigeant*, André Vervoort renchérissait : « On doit même lui reconnaître un grand et réel courage d'avoir posément déclaré la vérité devant ceux qui, atteints d'un patriotisme bruyant et mal entendu, ne veulent pas qu'on cherche à délivrer l'armée de son mal[158]. »

Lors du débat sur la loi de 1881, le député Naquet avait répliqué à ceux qui voulaient faire poursuivre la provocation non suivie d'effets que les condamnations font « de l'écrivain un martyr », elles le grandissent aux yeux des citoyens[159]. Il donnait en exemple l'expérience du Second Empire, sous lequel la prison n'avait fait que « nous enhardir ». Et d'avancer que le régime était tombé « en grande partie grâce aux poursuites qui [avaient] été exercées à cette époque contre les journalistes » (ce à quoi il lui fut rétorqué ironiquement à droite : « Et les Prussiens ? »).

La figure du poète maudit, symbolisée par la condamnation de Baudelaire, était revendiquée par Richepin qui, dans la troisième partie de *La Chanson des gueux*, assimile le poète à ces derniers :

> Ce sont des rêveurs, des poètes,
> Des peintres, des musiciens,
> Des gueux, un tas de jeunes têtes
> Sous des chapeaux très anciens.

Mais cette représentation était contestée. Paul Arène, qui avait salué l'œuvre du jeune poète, exprima son désaccord sur ce point : « Pour un esprit aussi moderne que paraît l'être M. Richepin, la vieille légende de l'écrivain ivrogne et crotté devrait, après Hugo et Lamartine, être allée rejoindre depuis longtemps celle du républicain en chapeau mou[160]. » Selon lui, le poète vivait aujourd'hui comme tout le monde, faisait son service militaire, payait ses impôts, il s'occupait même de politique. Et de citer tel compagnon de Richepin rentier, un autre écrivant à la très respectable *Revue des deux mondes*. L'auteur de *La Chanson des gueux* n'était-il pas lui-même doté de titres universitaires ? Après la loi de 1881 libéralisant la presse, la figure du poète maudit semblait définitivement renvoyée au passé. Se prévalant de sa condamnation, Richepin refusa toutefois de demander sa réhabilitation pour être décoré de la Légion d'honneur. Il s'en expliqua dans *L'Éclair de Paris* du 26 décembre 1889 :

> Je mets une certaine coquetterie à demeurer sous le coup de la prétendue déconsidération attachée à la peine subie. Il me semblerait qu'agir autrement serait renier mon œuvre, et qu'en faisant amende honorable, je donnerais raison aux doctrines de ceux qui m'ont frappé. Cela je ne le veux pas faire.

Mais la martyrologie fut surtout réalimentée par le procès de Desprez et ses suites tragiques. Y contribuèrent le vibrant hommage que Zola lui rendit après sa mort dans *Le Figaro*, avec des accents annonciateurs de *J'accuse*[161], ainsi que la relation qu'en fit Geffroy dans ses *Notes d'un journaliste*, parues en 1887. Révolté par le martyre du jeune écrivain malade, interné « avec les voleurs, dans l'enfer du droit commun », Zola le décrivit « s'obstina[n]t à subir crânement sa peine, au nom de la littérature outragée en lui[162] ». Exprimant sa

sympathie non seulement pour l'écrivain, mais aussi pour l'homme, Geffroy salua de son côté le courage et la loyauté dont Desprez avait fait preuve à son procès, et qu'il avait payés au prix le plus élevé :

> Cette gloire aura été achetée cher. On usa envers Desprez de représailles extraordinaires. Le malheureux, infirme, fut mis au secret. Et quelle prison on lui donna ! On osa enfermer cet honnête garçon, ce lettré, avec les grinches et les escarpes, on lui imposa la souffrance de tous les contacts, de toutes les odeurs, l'ignominie de tous les spectacles.

Grâce aux démarches engagées par des écrivains de renom, parmi lesquels Alphonse Daudet et Émile Zola, il fut transféré dans le quartier des « politiques » où il obtint une chambre.

> C'est là que ses amis le retrouvèrent, dans cette grande chambre nue, glaciale, à peine éclairée par d'étroits vasistas qui laissaient passer un rais de lumière. Lui, prenait gaiment la chose, raillait les visiteurs suffoqués par l'étrange sensation de « renfermé » qui s'emparait d'eux au seuil de la porte. Il faisait des projets, des plans de livres […].

Tout comme Zola, Geffroy établissait une relation de cause à effet entre l'emprisonnement et la mort du jeune écrivain, peignant le portrait d'un martyr dont le corps décharné restait animé par le feu de la vocation :

> On ne devait le revoir qu'une fois, à Paris, chez Edmond de Goncourt, après la sortie de prison. Il était méconnaissable, amaigri, chancelant. Seuls, ses yeux agrandis avaient gardé leur douceur et leur intelligence. Hélas ! ils sont maintenant fermés pour toujours. Celui qui rêvait de philosophie et de littérature est couché à jamais dans le petit cimetière de village. – Et voilà qu'avec la pitié, la colère vous prend à la pensée que l'absurde jugement et l'odieux traitement ont, peut-être, causé la mort, et sûrement, hâté la fin de l'écrivain de vingt-quatre ans, – du bon camarade des lettres[163].

La martyrologie venait en retour conforter la représentation de l'écrivain comme prophète des temps modernes, que Zola allait illustrer pendant l'affaire Dreyfus.

L'invention de l'intellectuel prophétique

Ne détenant aucun savoir positif, concurrencés par les nouveaux groupes professionnels, en particulier les savants – médecins, psychiatres, psychologues, criminologues, sociologues, historiens, démographes – qui font désormais valoir leur expertise comme fondement de leur pouvoir symbolique, les écrivains se trouvent, on l'a vu, fragilisés dans leur position sociale à un moment où les valeurs scientifiques s'affirment contre celles de la culture générale et de l'« honnête homme ». Qui plus est, les nouvelles professions leur contestent des domaines de compétence qui leur appartenaient. Ainsi,

alors que le roman historique avait été le genre privilégié de l'écriture de l'histoire nationale au début du XIXe siècle[164], l'histoire se démarque de plus en plus nettement de la littérature. La professionnalisation du métier d'historien et l'adoption du paradigme scientifique en histoire, officiellement consacrée par la création de la Nouvelle Sorbonne en 1896, dépossèdent les écrivains de la compétence sur le passé. Le présent leur échappe aussi en partie avec, d'un côté, l'essor de la presse d'information et d'investigation qui traite l'actualité de manière factuelle et de plus en plus informative[165], de l'autre, les sociologues qui se spécialisent dans l'étude des mœurs. Du point de vue du domaine d'intervention publique, il leur reste l'avenir, seul terrain qui ne soit pas monopolisé par des professionnels. En 1832, Senancour décrivait le partage entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel en ces termes : « Le présent appartient à l'homme qui commande, mais l'avenir est le domaine des grands écrivains[166]. » La nouvelle division du travail intellectuel explique le renouveau du prophétisme comme mode d'intervention politique privilégié des écrivains[167].

Chez les naturalistes, la prétention scientifique inscrit en outre au cœur des œuvres une tension entre prédiction et prophétisme. Dans les premières lignes de l'ébauche de *Germinal*, Zola écrit : « Ce roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question la plus importante du XXe siècle[168]. » Le roman est également conçu comme un moyen d'intervention sociale, et c'est à cet objectif, à l'effet recherché – le « frisson de terreur » du lecteur bourgeois –, qu'il subordonne la technique narrative : « […] pousser au dernier degré possible de la violence. Les ouvriers lâchés vont jusqu'au crime : il faut que le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur. Maison attaquée à coups de pierres, siège en règle ; personnes tuées, éventrées, sauvagerie abominable. » Après avoir achevé *Germinal*, il le commente en des termes qui résonnent comme une prophétie de malheur :

> Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres : « Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être temps encore d'éviter les catastrophes finales. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril : La terre s'ouvrira et les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'Histoire » […].
> Oui, un cri de pitié, un cri de justice, je ne veux pas davantage. Si le sol continue à craquer, si demain les désastres annoncés épouvantent le monde, c'est qu'on ne m'aura pas entendu[169].

La prophétie se veut avertissement. C'est une façon de dire à la bourgeoisie que si elle refuse d'entendre les doléances des ouvriers et ne s'engage pas dans la voie des négociations, elle s'expose au déchaînement d'une rage meurtrière qui est la face cachée de la résignation moutonnière. Mais elle comporte en même temps un

message à l'intention des ouvriers : le roman donne à voir les impasses des méthodes violentes préconisées par les anarchistes, et qui ne peuvent à terme que se retourner contre eux, pour mieux faire valoir les atouts du combat légal, grève et syndicalisation, qui impliquent une éducation politique et une discipline. Si le drame de Decazeville fut tenu par certains de ses contempteurs comme une conséquence directe des effets de la lecture du roman, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, d'autres y reconnurent, à la suite des disciples de Zola, le pouvoir prophétique de l'écrivain visionnaire, comme le rappela Jacqueline dans *Gil Blas*, à propos de l'affaire Descaves :

> Tandis que les disciples de Zola criaient à la seconde vue – cette seconde vue indéniable acquise par ceux qui, ayant étudié le cœur humain en ses plus intimes rouages, prédisent à coup sûr l'effet, rien qu'en décrivant la cause – les anti-naturalistes étaient bien forcés de s'incliner devant la prophétie si tragiquement réalisée[170].

De la popularité conquise par le prophète témoignera le cortège ouvrier qui l'accompagnera en 1902 à sa dernière demeure en scandant : « Germinal ! »

L'échec de l'écrivain expérimentateur à imposer son expertise et son utilité sociale aura sans doute contribué à lui faire endosser plus complètement cette posture prophétique et à la reconvertir en mode d'intervention politique direct. Si son succès auprès du grand public paraissait incompatible avec une posture d'expert reconnu par l'État, comme on l'a vu, elle lui assurait en revanche une autorité charismatique qui pouvait être mise au service d'une cause.

Son engagement dans l'affaire Dreyfus s'inscrit dans la continuité de son métier d'écrivain. C'est d'abord en tant que romancier que l'auteur des *Rougon-Macquart* dit avoir été fasciné par les personnages de l'Affaire : « Un tel exemple est rare de la perversion, de la démence d'une foule, et sans doute est-ce pour cela que je me suis passionné à ce point, outre ma révolte humaine, en romancier, en dramaturge, bouleversé d'enthousiasme devant un cas d'une beauté si effroyable[171]. »

Quand il commença à prendre parti, les réactions des lecteurs furent tellement virulentes que *Le Figaro* lui ferma sa tribune au bout du troisième article. Zola écrivit alors sa « Lettre à la France », publiée en brochure le 6 janvier 1898. Il dira s'être trouvé « très heureux de ce mode de publication, qui n'engageait que moi, en me laissant toute liberté et toute responsabilité ». Évoquant sa stupeur grandissante à la lecture des journaux chaque matin, et sa « raison » qui se « révolte », il explique dans cette lettre les raisons de son engagement, la « passion » de la vérité qui a animé toute sa vie : « […] je ne fais ici que continuer mon œuvre[172]. » Et d'opposer la lumière de la vérité aux « ténèbres têtues de l'opinion publique », l'écrivain désintéressé qui s'engage en faveur de la vérité aux hommes politiques « gâtés par des années

d'intrigues », et aux journalistes « déséquilibrés par toutes les compromissions du métier[173] ».

Ce système d'oppositions qu'il construit doit se lire à la lumière du processus de professionnalisation des hommes politiques et des journalistes décrit plus haut. L'engagement des intellectuels au moment de l'Affaire peut être, en effet, interprété comme une manière de réaffirmer leur droit à traiter des questions politiques au moment de leur confiscation par des professionnels à la faveur de la clôture du champ politique. Ce droit, ils le revendiquent non seulement au nom de leur capital symbolique, mais aussi en vertu de leur aptitude à élaborer une contre-expertise face à l'inféodation des experts officiels (notamment les experts judiciaires) aux pouvoirs en place. Forme d'« expertise auto-instituée[174] », la contre-expertise relève aussi de l'ethos professionnel du journaliste. Or, explique Zola, les compromissions de la presse l'empêchent de jouer ce rôle qui revient, de ce fait, à l'écrivain indépendant. Rôle d'autant plus délicat que l'opinion publique, sur laquelle s'était construite l'autonomie de l'écrivain au XVIIIe siècle, est désormais conçue comme un lieu d'obscurité, qui attend d'être éclairé. C'est la jeunesse que l'écrivain-prophète choisit d'interpeller, la sommant de lutter contre le mensonge, au nom de la pureté qu'elle incarne, au nom aussi du souvenir « des souffrances que [s]es pères ont endurées, des terribles batailles où ils ont dû vaincre, pour conquérir la liberté dont [elle] joui[t] à cette heure », lui rappelant, à elle qui n'est pas née sous la tyrannie, que ses pères « ont donné de leur intelligence et de leur sang » pour la liberté de presse[175].

La « Lettre à Monsieur Félix Faure » fut d'abord imprimée en brochure avant que son auteur ne décide de lui donner « une publicité plus large, plus retentissante, en la publiant dans un journal ». *L'Aurore*, qui avait déjà pris parti, la publia le 13 janvier 1898. Le numéro fut tiré à 300 000 exemplaires. Ce journal devint pour Zola « la tribune de liberté et de vérité, où j'ai pu tout dire[176] ».

Son « engagement sublime », selon le mot de Susan Suleiman, qui incarne les valeurs de courage, de désintéressement, à quoi s'ajoute le choix de l'écriture comme mode d'action, de la plume comme une arme[177], présente un caractère héroïque et paradigmatique. Cet engagement se veut en effet pur, désintéressé. À l'instar du prophète, il n'est pas rémunéré. Il n'aura de cesse de répéter qu'il n'en tire aucun profit :

> On oublie que je ne suis ni un polémiste, ni un homme politique, tirant bénéfice des bagarres. Je suis un libre écrivain qui n'a eu qu'une passion dans sa vie, celle de la vérité, qui s'est battu pour elle sur tous les champs de bataille. Depuis quarante ans bientôt, j'ai servi mon pays par la plume, de tout mon courage, de toute ma force de travail et de bonne foi[178].

C'est par devoir qu'il affirme avoir agi : « La vérité, je la dirai car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice », écrit-il dans la lettre au président de la République[179]. Ainsi, l'écrivain qui se tait se fait le complice d'une injustice. Cette idée trace les contours d'une nouvelle éthique de responsabilité inspirée de la responsabilité pénale dont elle prend en même temps le contre-pied. Dans son « J'accuse », Zola inverse les rôles entre accusateurs et accusés, dénonçant les généraux impliqués dans l'Affaire, les experts en écriture, les bureaux du ministère de la Guerre et les deux conseils de guerre.

Un tel engagement impliquait une prise de risque. Il lui valut un flot d'attaques dans la presse et la menace d'un procès, qui ne tarda pas à se concrétiser. Bien qu'il fût accoutumé aux insultes et aux attaques contre son œuvre littéraire, l'une d'entre elles le blessa plus particulièrement. Le décrivant sous les traits d'« un affamé de vice, un passionné d'ordure », Ernest Judest, le rédacteur en chef du *Petit Journal*, expliqua son engagement dans l'affaire Dreyfus par une honte secrète, liée à son histoire familiale : son père, un officier de l'armée austro-sarde originaire de Venise, s'était enrôlé dans la Légion étrangère en 1831 ; il avait été arrêté un an plus tard pour vol d'argent. La prise de position du fils ne faisait que reproduire sa complaisance pour l'attitude du père, concluait le journaliste. Par-delà le cas particulier, cette flèche suggérait que les dreyfusards étaient des décadents immoraux, dont les origines étrangères et des tares héréditaires expliquaient le sentiment patriotique défaillant[180].

Zola poursuivit néanmoins son combat. Il savait par ailleurs, comme il l'écrivit dans sa lettre au président de la République, qu'il tombait sous le coup des articles 30 et 31 de la loi de 1881, qui punit les délits de diffamation. Ce n'était « qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice[181] ». De fait, il appelait de ses vœux un procès qui non seulement prouverait le risque qu'il avait pris, mais qui permettrait de faire éclater la vérité au grand jour.

Malgré la réticence de certains membres du gouvernement, le ministère de la Guerre porta plainte le 18 janvier, cinq jours après la parution de « J'accuse », pour atteinte à l'honneur du gouvernement militaire de Paris et diffamation. Le procès se tint en quinze audiences à la cour d'assises de la Seine, du 7 au 23 février 1898. Zola était défendu par Me Labori, et le gérant de *L'Aurore*, Perrenx, par Me Albert Clemenceau, assisté de son frère Georges.

Dans son plaidoyer « pour la liberté d'écrire », Desprez, au lieu de se défendre, avait renversé les rôles pour faire « *le procès à son procès* », comme l'écrivit son éditeur[182], utilisant le tribunal comme

une arène politique. Zola entendait quant à lui tirer parti de son procès pour faire reconnaître devant la justice l'innocence du capitaine Dreyfus, la charge de la preuve de la véracité des faits incombant à l'accusé dans les affaires de diffamation. C'était donc clairement une démarche de contre-expertise judiciaire. Cependant, le ministère de la Guerre avait circonscrit la plainte à des paragraphes précis de la « lettre » – l'accusation portée contre le premier conseil de guerre d'avoir « violé le droit » et contre le second d'avoir agi « sur ordre » du ministère en acquittant le commandant Esterhazy, acquittement qualifié par l'écrivain de « crime juridique » –, de façon à rendre impossible cette démarche, ou à la rendre illégale. L'audition des témoins donna lieu à un affrontement entre la défense qui, en la personne de Me Labori et de Me Clemenceau, arguait que seule l'indivisibilité des affaires Esterhazy et Dreyfus était apte à prouver la bonne foi de leurs clients, et le président de la cour, le conseiller Albert Delegorgue, qui veilla très strictement à empêcher toute allusion à l'affaire Dreyfus, répétant à l'envi : « La question ne sera pas posée. » Nombre de témoins, notamment les militaires, s'abritèrent derrière le « secret professionnel ». La défense protesta qu'il ne pouvait s'agir dans ce cas de « secret professionnel », notion réservée aux confidences reçues d'un client, mais de « secret d'État », qui n'est pas protégé légalement, sauf s'il a trait à la sécurité nationale. Les militaires impliqués dans les deux affaires Dreyfus et Esterhazy s'étaient placés au-dessus de la loi ou lui avaient fait une entorse avec la complicité du ministère de la Guerre, tel était l'argument de Zola dont il allait faire la preuve.

Le procès fut un des points culminants de la lutte de concurrence entre écrivains et militaires pour l'autorité. Elle éclata au grand jour lorsque le général de Pellieux, qui avait été chargé de l'enquête sur Esterhazy, fit valoir dans sa déposition, révolté à l'idée qu'on puisse les qualifier de « criminels », le sacrifice des officiers « dont plusieurs ont versé leur sang sur le champ de bataille, pendant que d'autres étaient je ne sais pas où ». On ne pouvait insinuer plus clairement l'idée que les écrivains étaient des oisifs improductifs et inutiles à leur pays. « D'un ton indigné », comme le précise la sténographie, Zola s'exclama : « Il y a différentes façons de servir la France… » Et, se plaçant au point de vue de la postérité, il rétorqua au général par une tirade qui souleva des mouvements dans la salle :

> On peut la servir par l'épée et par la plume. M. le général de Pellieux a sans doute gagné de grandes victoires ! J'ai gagné les miennes. Par mes œuvres, la langue française a été portée dans le monde entier. J'ai mes victoires ! Je lègue à la postérité le nom du général de Pellieux et celui d'Émile Zola : elle choisira[183] !

Après l'audition des témoins, Zola fit une déclaration qui s'adressait au jury : « Et c'est pour vous seuls que nous nous sommes

battus, c'est pour que cette preuve vous fût soumise entière, afin que vous puissiez vous prononcer sans remords dans votre conscience[184]. » Niant avoir outragé l'armée, il affirma au contraire sa « tendresse » et son « respect » pour « la nation en armes ». Il mettait en avant son désintéressement absolu, y compris devant le tribunal, se lavant des soupçons jetés sur lui en revendiquant sa francité par ses origines maternelles et par son œuvre, dont le succès avait contribué au rayonnement de son pays dans le monde et lui donnait des titres pour parler en son nom :

> Veuillez me faire l'honneur de croire que je ne défends pas ici ma liberté. En me frappant, vous ne feriez que me grandir. Qui souffre pour la vérité et la justice devient auguste et sacré. Regardez-moi : ai-je mine de vendu, de menteur et de traître ? Pourquoi donc agirai-je ? Je n'ai derrière moi ni ambition politique ni passion de sectaire. Je suis un libre écrivain, qui a donné sa vie au travail, qui rentrera demain dans le rang et reprendra sa besogne interrompue. Et qu'ils sont donc bêtes ceux qui m'appellent l'Italien, moi né de mère française, élevé par des grands-parents beaucerons […]. Et si même je n'étais pas français, est-ce que les quarante volumes de langue française que j'ai jetés par millions d'exemplaires dans le monde entier ne suffiraient pas à faire de moi un Français, utile à la gloire de la France[185] !

Et de prendre le contre-pied des arguments de ses adversaires en expliquant que le « salut de la nation » dépendait de la vérité, et qu'il était du devoir du citoyen de la défendre : « N'est-ce pas plutôt faire œuvre de bon citoyen que de la dégager de toute compromission, que de jeter le cri d'alarme, pour que les fautes, qui, seules, nous ont fait battre, ne se reproduisent pas et ne nous mènent pas à de nouvelles défaites[186] ? » Les intellectuels avaient montré la voie, se réclamant de « l'intelligence » et de la « raison » : « Le rôle des bons citoyens, de ceux qui sentent l'impérieux besoin d'en finir, est d'exiger le grand jour. Nous sommes déjà beaucoup à le penser. Les hommes de littérature, de philosophie et de science, se lèvent de toute part, au nom de l'intelligence et de la raison[187]. »

On connaît la suite : le jury ne lui trouva aucune circonstance atténuante, il fut condamné à un an de prison et 3 000 francs d'amende, et hué par une foule qui scandait « Mort à Zola », « Mort aux juifs », « Vive l'armée ». Le 2 avril 1899, la cour de cassation brisa sans renvoi l'arrêt de la cour d'assises, considérant que le ministre de la Guerre n'avait pas qualité pour porter plainte. Mais ce fut au tour des juges du conseil de guerre de porter plainte, et un deuxième procès eut lieu le 18 juillet, au cours duquel Zola se leva et quitta la cour d'assises. Il s'enfuit en Angleterre où il séjourna onze mois, jusqu'à l'amnistie prononcée par le gouvernement Waldeck-Rousseau sur toute l'Affaire, après que le jugement de 1894 contre le capitaine Dreyfus eut été cassé le 7 août 1899.

Par son « engagement sublime », donc, Zola redéfinit les fondements de l'autorité de l'auteur et de sa responsabilité en régime

démocratique. À la définition pénale de la responsabilité de l'auteur de l'écrit et à l'éthique de responsabilité prônée par les intellectuels conservateurs qui subordonnent – que ce soit par la voie légale ou par la déontologie – la parole de l'auteur à la morale officielle et à l'intérêt national, il oppose, pour reprendre les termes de Max Weber, une éthique de conviction de l'écrivain, qui a pour devoir de défendre les valeurs universelles (vérité, liberté, justice) contre l'arbitraire des institutions et la défense des intérêts particuliers. Cette éthique de conviction fonde une définition autonome de la responsabilité, qui universalise des valeurs intellectuelles comme la vérité et la liberté, à l'opposé de la définition hétéronome des antidreyfusards.

C'est la conscience morale de sa responsabilité d'auteur qui conduit Zola à prendre la parole publiquement : écrire engage, cela implique une éthique de la vérité, de la liberté et de la justice. Il invente ainsi la figure de l'intellectuel moderne, qui possède nombre de traits idéaltypiques du prophète tel que l'a défini Max Weber. L'intellectuel critique fonde la légitimité de ses prises de position sur son capital symbolique, c'est-à-dire sur son autorité charismatique auprès d'un public, capital enfermé dans son nom propre et donc associé à sa personne. Tel le prophète, il agit de manière désintéressée, à la différence du prêtre ou de ce que j'ai appelé ailleurs l'« intellectuel d'institution », rémunéré pour ses services par l'institution qui l'a mandaté[188]. Qui plus est, il prend des risques, s'exposant à l'opprobre et à la répression des pouvoirs pour son message hérétique. Cette figure de l'intellectuel critique s'oppose non seulement à celle de l'intellectuel d'institution, mais aussi à celle de l'expert, apparue à cette époque également, et qui, en contrepartie de la reconnaissance sociale de son autorité sur un domaine de compétence, met son savoir au service du pouvoir. L'intellectuel critique s'engage ainsi tantôt au nom de valeurs universelles telles que la vérité, la liberté, la justice, à la manière du prophète, tantôt au nom d'une contre-expertise qui jette les bases de ce que Foucault appellera plus tard l'« intellectuel spécifique[189] ». Si Zola oscille en réalité entre les deux, il devient le modèle de référence de la figure de l'intellectuel prophétique pour le siècle à venir.

La revendication de l'autonomie face au moralisme national

La montée du nationalisme, et en particulier de son incarnation de droite, autour de l'affaire Dreyfus, va contraindre les défenseurs de l'autonomie à prendre position face à la définition hétéronome de la responsabilité sociale de l'écrivain, qui entend limiter l'exercice des

droits de la pensée et de la création. Ce nouveau nationalisme de droite se manifeste en premier lieu au moment de la création de la Ligue pour la défense de la Patrie française, dont Maurice Barrès est la figure de proue[190]. Mais c'est surtout la Ligue d'Action française, fondée en 1904 par Charles Maurras, qui va lui donner corps, sur le double plan littéraire et politique[191].

En littérature, le moralisme national prend, dès avant la guerre, la forme d'une condamnation du romantisme, accusé d'avoir perverti le « génie français » qui serait d'essence classique. En sacrifiant la raison à la sensibilité animale, en divisant le « moi » au profit d'un subjectivisme relativiste qui exalte les passions, en méconnaissant l'art de la composition dans sa poursuite effrénée de l'originalité, le romantisme aurait introduit un principe de « décadence » dont les effets sont loin de se limiter à l'ordre esthétique. L'attaque contre l'individualisme, assimilé dans la tradition contre-révolutionnaire à la philosophie des droits de l'homme, constitue le noyau dur du procès fait au romantisme, dont l'initiateur en France ne serait autre que Rousseau. L'individualisme sentimental, en cultivant l'insatiabilité des « moi », aurait créé un terrain favorable à la diffusion du « messianisme révolutionnaire » dans la France de 1830, expliquait Pierre Lasserre dans ses articles de la *Revue de l'Action française* qui composèrent la thèse parue sous le titre *Le Romantisme français*[192]. Cette injonction classiciste visait à combattre les avatars modernes du romantisme, dans leur forme idéaliste (le symbolisme) et matérialiste (le naturalisme).

Pendant la Grande Guerre, le poids du moralisme national atteint son apogée dans le champ intellectuel. Le mot d'ordre classiciste se répand dans tous les arts[193]. Au sortir du conflit, deux réponses se profilent face à cette tentative d'inféoder l'art à l'intérêt national et aux enjeux politiques : l'une provient du pôle esthète du champ littéraire, que va incarner après la guerre *La Nouvelle Revue française*, l'autre de l'avant-garde surréaliste.

La première consiste à faire du désintéressement dans l'ordre de la pensée et de la création un devoir patriotique pour la sauvegarde du prestige de la France. C'est ce qu'avance Jacques Rivière, le nouveau rédacteur en chef de *La NRF*, dans le texte d'ouverture de la nouvelle série en 1919. Le « désintéressement » s'oppose ici implicitement à l'utilitarisme de ceux qui essaient, au nom de la responsabilité de l'intellectuel, d'asservir l'art et la pensée à des fins qui leur sont extérieures. Il fallait « faire cesser cette contrainte que la guerre exerce encore sur les intelligences[194] ». Ce qui ne devait pas conduire les écrivains à s'enfermer dans leur tour d'ivoire – mais à maintenir la littérature et la politique comme des domaines séparés. En dépit de cette précaution, le texte de Rivière, qu'il n'avait pas soumis

préalablement aux fondateurs de la revue, fit l'objet d'une vive polémique interne, dans laquelle André Gide soutint son cadet contre les protestations d'Henri Ghéon et de Jean Schlumberger. Au cours de cette discussion, Rivière invoqua l'affaire Dreyfus, et fit référence à l'antithèse forgée par Péguy entre mystique et politique pour s'opposer au « Politique d'abord ! » de Ghéon et de l'Action française : « Je suis un mystique de la vérité. Je suis un dreyfusard », expliqua-t-il[195]. Pour lui, il n'y avait pas là « d'opposition entre deux façons de penser. Mais une opposition entre la pensée et l'action[196] ».

C'est donc dans le souci de préserver l'autonomie de la littérature contre la politisation imposée par les porte-parole du moralisme national que les défenseurs de l'autonomie furent amenés à leur opposer, en se référant aux représentations forgées pendant l'Affaire, la recherche de la vérité comme un moralisme de l'universel supérieur à l'intérêt national. Julien Benda devait codifier cette opposition dans *La NRF* avec *La Trahison des clercs* (1927), qui opposait Justice et Vérité aux passions partisanes.

La séparation que *La NRF* opérait entre art et politique lui attira de violentes attaques en provenance du pôle hétéronome du champ littéraire, attaques dont la cible principale était André Gide. Le journaliste et romancier Henri Béraud, lauréat du prix Goncourt 1922, attaqua ainsi le « snobisme huguenot » de cette chapelle, son ascétisme « scolaire » et « livresque », qui la plaçait, disait-il, hors du génie français : « Contre l'esprit de chez nous, la grâce, le plaisir, le soleil, les festins, le rire, la langue vivante, le goût français, le bon vin, les jolies femmes » – allusion à l'homosexualité de Gide[197]. Parallèlement, le critique catholique Henri Massis, proche d'Action française, avait élaboré un argumentaire plus académique en inscrivant son attaque dans la querelle du classicisme et du romantisme. Selon Massis, le classicisme formel de Gide n'était qu'un subterfuge « pour mieux faire triompher l'individualisme du fond, pour que croissent en dignité les monstres qui s'y tiennent cachés[198] ». Il était le masque derrière lequel il abritait sa « nature morbide ». C'est en cela que Gide était « démoniaque ». En dissociant la forme et le fond, il ruinait la « conception occidentale » de l'homme. Qu'elles soient formulées au nom de l'intérêt national ou au nom de la défense de l'Occident, ces attaques avaient en commun de recourir à des arguments extra-littéraires. Or Gide, en bon héritier de Wilde, réitérait au même moment la disqualification du moralisme en littérature par une phrase devenue célèbre : « C'est avec les beaux sentiments qu'on fait la mauvaise littérature[199]. »

Dans *Les Caves du Vatican*, récit publié en 1914, Gide avait thématisé de façon ironique la question de la responsabilité pénale. Son anti-héros, Lafcadio, commet un crime gratuit en pleine

connaissance de cause : fruit du libre arbitre et non d'un instinct irrépressible, c'est pourtant un crime sans mobile. Paradoxalement, le crime apparaît d'autant plus scandaleux qu'il est complètement immotivé, donc désintéressé ; et la « sotie » de Gide d'autant plus choquante que ce crime y est décrit sans être condamné par le narrateur. Il est même le modèle que recherche un de ses protagonistes, l'écrivain catholique et mondain Julius de Baraglioul, pour se libérer – en libérant ses personnages – du carcan hypocrite de la morale bourgeoise qui comptabilise les actions dans un impitoyable calcul des pertes et profits, comme il l'explique à Amédée Fleurissoire :

> Eh bien ! voici, cher Amédée : M'est avis que depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans ; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme ; qu'il y a des actions désintéressées…
> – Je l'espère bien, interrompit candidement Fleurissoire.
> – Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie. Par *désintéressé* , j'entends : gratuit. Et que le mal que l'on appelle : le mal, peut être aussi gratuit que le bien.
> – Mais, dans ce cas, pourquoi le faire ?
> – Précisément ! par luxe, par besoin, par jeu. Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures – au sens catholique du mot ; au contraire, à ce point de vue catholique, l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes200.

Cette mise en abyme de la situation de narration conduit à rapprocher l'antinomie entre le crime gratuit et la morale catholique de l'opposition entre la gratuité de l'œuvre d'art et le roman à thèse prôné par les écrivains catholiques qui, à l'instar de Julius Baraglioul, revendiquent leur responsabilité d'écrivains. Mais, à la différence de la réalité, l'œuvre d'art peut être retouchée, elle est sans conséquences. Le caractère désintéressé de l'œuvre d'art renvoie ainsi à sa gratuité, son inutilité sociale et à son indifférence à la morale, qu'elle se contente de prendre pour objet.

La deuxième réponse provient de l'avant-garde surréaliste qui, d'un côté, pousse à l'extrême la posture d'irresponsabilité de l'artiste en faisant de l'art l'émanation de l'inconscient, mais de l'autre, affirme plus radicalement encore son pouvoir de subversion sociale. La tension entre ces deux principes atteint son point culminant en 1932, avec l'affaire du poème « Front rouge ». L'auteur, Aragon, est inculpé de provocation au meurtre pour ses vers « Feu sur Léon Blum/Feu sur Boncour Frossard Déat ». Il est alors au Parti communiste, que les autres membres du groupe surréaliste ont quitté peu après leur adhésion en 1927. Malgré leur éloignement, André Breton prend position contre l'inculpation au nom des droits de la poésie qui, jaillissant, selon lui, de l'inconscient, n'engage donc pas la responsabilité de son auteur. Cet argument, qui renvoie à la définition subjective de la responsabilité pénale comme intention consciente (par

opposition à la définition objective), consiste ainsi à nier la rationalité de l'écriture poétique. La pétition que Breton fait circuler – « Nous nous élevons contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires […] » –, porte à son comble la revendication d'autonomie de la littérature. Elle recueille plus de trois cents signatures d'intellectuels. Cependant, un certain nombre d'écrivains ont refusé de signer ce qu'ils estiment être une dérobade devant les responsabilités. Parmi eux, on trouve aussi bien des révolutionnaires que des écrivains de renom comme André Gide, Romain Rolland et Jean Paulhan, le successeur de Jacques Rivière à la tête de *La NRF*. Paulhan s'en explique auprès de Roger Martin du Gard en pointant une contradiction entre cette attitude et la conception surréaliste du rôle révolutionnaire de la poésie : « Si la poésie comme les surréalistes l'ont toujours prétendu, est un danger redoutable pour la société, l'on est malvenu, le jour où la société esquisse un geste (timide) de défense, à se retrancher derrière l'art pour l'art, et à prétendre que "c'est de la poésie, ce n'est pas sérieux. » Et d'ajouter en post-scriptum : « Je signerais volontiers une pétition qui réclamerait pour l'écrivain toutes les responsabilités et tous les droits – jusqu'à celui d'aller en prison. (C'est ainsi que l'entendaient Vallès, Zola, et quelques autres[201]). »

Paulhan renvoie ainsi à la première stratégie d'affirmation de l'autonomie de la littérature, qui consiste à endosser au contraire la définition subjective de la responsabilité pour la retourner contre le pouvoir en place, à l'instar de Zola pendant l'affaire Dreyfus, mais à condition d'être prêt à en payer le prix. Paulhan ne démord pas de cette idée, comme l'illustre sa prise de position en 1936, lorsque Charles Maurras, le leader d'Action française, est emprisonné pour appel au meurtre de membres du gouvernement du Front populaire. Tout défenseur des droits de la littérature qu'il soit, le directeur de *La NRF* refuse de signer la pétition en sa faveur par crainte de la dévaluation de la parole de l'écrivain. De même, quand Jean Giono est condamné et emprisonné pour pacifisme en 1939, Paulhan considère que celui-ci doit assumer sa condamnation et purger sa peine. Le revirement qu'opérera Paulhan à ce sujet après la guerre, lors des procès de l'épuration, n'en sera que plus surprenant.

La « drôle de guerre », la défaite, l'occupation allemande et l'avènement d'un régime autoritaire vont favoriser à nouveau l'imposition du moralisme national dans le champ littéraire, dans un contexte de suppression de la liberté d'expression, esquissée dès 1939, avec le décret-loi du 6 mai renforçant le dispositif de l'article 14 de la loi de 1881 qui permet d'interdire les publications étrangères sur le territoire français, celui déjà cité du 29 juillet sur l'outrage aux bonnes mœurs, qui remplace sur ce point la loi de 1881, considérée comme

trop laxiste, celui du 24 août rétablissant la censure et enfin celui du 26 septembre portant dissolution des organisations communistes – un dispositif que, parallèlement aux ordonnances et listes d'interdiction allemandes, le régime de Vichy va considérablement durcir non seulement par des mesures légales mais aussi par le contrôle de la distribution du papier (il abolira en revanche le décret-loi Marchandeau du 21 avril 1939 réprimant la diffamation et l'injure sur des bases raciales[202]).

Au moment où le gouvernement de Vichy cherche à désigner des responsables politiques et intellectuels de la défaite militaire de la France, les écrivains les plus légitimes de l'entre-deux-guerres, notamment André Gide en zone sud, François Mauriac en zone nord, se voient reprocher d'avoir une part de responsabilité dans les malheurs de la nation. Ils sont accusés d'avoir été de « mauvais maîtres » par leur défaitisme, leur immoralisme, leur pessimisme, leur subjectivisme[203]. Cette littérature égotiste n'a-t-elle pas incarné, en effet, l'« esprit de jouissance » qui l'a emporté sur l'esprit de sacrifice, selon les termes du maréchal Pétain ? Le discours officiel est relayé en zone sud par des écrivains conservateurs ralliés à la Révolution nationale, tels Henry Bordeaux, de l'Académie française, ou encore Henri Massis. En zone nord, il se politise et se fait menaçant sous la plume des thuriféraires de la collaboration, qui transgressent les normes du débat lettré.

Au début de ce qui a été baptisé la « querelle des mauvais maîtres », les écrivains attaqués répondent en invoquant les arguments déjà bien rodés de la rhétorique de l'art pour l'art : l'art n'est pas une cause sociale, tout au plus un effet, il ne touche qu'une petite élite, etc. Cependant, l'argument de l'intérêt national devient de moins en moins crédible sous la plume des porte-parole d'un régime ayant cédé les deux tiers du territoire français à l'occupant, ce qui permet à la Résistance intellectuelle de se réapproprier à bon compte le moralisme national. On assiste alors à un transfert de la notion de responsabilité vers le camp de l'opposition, transfert dont Sartre tirera tout le parti après la guerre.

Sous la Troisième République, les questions morales et sociales sont devenues affaire de spécialistes et d'experts. Le modèle médical et biologique fonde la légitimité du discours, y compris dans les sciences humaines et sociales. La tentative des naturalistes d'importer ce modèle en littérature rencontre un large succès public, mais il s'agit d'un succès de scandale, comme en témoignent les procès qui leur sont intentés. La professionnalisation de l'écrivain dépend de sa capacité d'atteindre le grand public, or cela paraît incompatible

avec le principe de la spécialisation, qui accompagne la division du travail d'expertise. L'expertise se caractérise en effet par la distance par rapport à l'objet, la méthode scientifique et le langage spécialisé étaient autant de modes de distanciation. Or, à la différence du médecin qui enfile ses gants et établit son diagnostic dans un vocabulaire savant incompréhensible au profane, l'écrivain naturaliste, en adoptant le langage de l'objet de son observation, en épousant son point de vue pour le donner à voir, se trouve comme contaminé, souillé par lui. Par conséquent, l'écrivain expérimentateur échoue à faire reconnaître son expertise et son utilité sociale aux yeux d'un État qui assigne à la littérature une fonction idéologique d'incarnation et d'inculcation de l'identité nationale ainsi que de reproduction de l'ordre social. Cette fonction favorise l'imposition, dans le champ littéraire, du moralisme national au nom duquel on entend restreindre les droits de la littérature au moment de l'avènement de la liberté de presse. Dans cette perspective, l'art pour l'art se voit assimilé à une attitude irresponsable, à la fois symptôme et facteur de décadence, voire de dégénérescence (individuelle et collective). Face aux définitions hétéronomes de la responsabilité qui, sous couvert de l'intérêt national, visent à subordonner la littérature aux valeurs des nouvelles fractions dominantes de la classe dominante – qu'elles insistent sur sa dimension subjective, à l'instar de Paul Bourget, ou sur sa dimension objective, à l'instar de Jean-Marie Guyau et de Max Nordau –, les tenants de l'autonomie sont conduits à affirmer au grand jour leur rupture avec ces valeurs en se réclamant de principes propres, beauté, vérité, et d'une éthique fondée sur le détachement esthète ou sur le désintéressement. Cependant, ils demeurent tiraillés entre l'exigence de l'autonomie, qui les conduit à se replier dans leur tour d'ivoire, et l'ambition universaliste de la littérature. Scindé entre l'art pour l'art et le réalisme, l'héritage flaubertien se recompose, donc, avec d'un côté la valorisation du pouvoir subversif de l'art, que l'avant-garde surréaliste va théoriser, de l'autre l'apparition de la figure de l'intellectuel critique, réincarnation moderne du prophète, mais qui se pose aussi en contre-expert face aux pouvoirs. Cette figure, que la prise de position de Zola pendant l'affaire Dreyfus a illustrée de façon paradigmatique, sera théorisée par Sartre à la Libération.

1. É. Zola, « La République et la littérature », in *Le Roman expérimental* , *op. cit* ., p. 355.

2. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 27-28.

3. Gabriel Tarde, *La Philosophie pénale* , Lyon/Paris, Stock/Masson, 1891, chap. 3.Voir aussi R. Nye, *Crime* , *Madness and Politics in Modern France* , *op. cit* ., p. 115.

4. Cet article condamne la provocation à un attroupement, armé ou non, par des discours et écrits comme le délit lui-même ; lorsque la provocation n'a pas été suivie d'effets, elle sera punie s'il s'agit d'un attroupement nocturne et armé. Voir Duverger, *Lois, décrets, ordonnances, règlements* , t. XLVIII, Paris, Impr. Pommert et Moreau, 1848, p. 329.

5. P. Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé* , *op. cit* ., p. 246.

6. Plaidoirie de Me Millerand, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 498.

7. Jean-Nicolas Barba vendit alors son fonds à Christophe Tresse ; voir Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les Lettres* , *op. cit* ., p. 326. Voir aussi p. 332 sur l'association d'Anne Tresse avec son neveu Pierre-Victor Stock.

8. *Ibid* . p. 502 et 516.

9. Cité in Y. Leclerc, *Crimes écrits…* , *op. cit* ., p. 399-400.

10. Henri Menuelle, « Tribunaux », *La Presse* , 29 novembre 1888.

11. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 13 novembre 1891, et *Gazette des tribunaux* , 12 novembre 1891.

12. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 21 janvier 1892.

13. Plaidoirie de Me Lagasse en opposition, reproduite in Lucien Perrin. « Raoul Ponchon devant la justice », art. cité.

14. Nestor [Henry Fouquier], « La justice et les lettres », *Gil Blas* , 24 décembre 1884.

15. M. Martin, *Médias et journalistes de la République* , *op. cit* .

16. ***, « Lettres à mes contemporains », *Le Charivari* , 28 mai 1876.

17. Ancien magistrat de l'Empire, Émile de Marcère s'était rallié au républicanisme en 1871. Représentant du Nord à l'Assemblée nationale de 1871, il fut l'un des fondateurs du groupe de centre gauche. Élu député de la 2e circonscription d'Avesne en 1876, il fut sous-secrétaire d'État puis, brièvement, ministre de l'Intérieur, et à nouveau de décembre 1877 à mars 1879, dans le nouveau gouvernement républicain, avant de reprendre sa place au centre gauche de l'Assemblée, où il fut réélu en 1881 (il sera à partir de 1884 président du centre gauche au Sénat). Médecin et chimiste, républicain radical, Alfred-Joseph Naquet fut élu représentant du Vaucluse dans l'Assemblée de

1871, où il siégea à l'extrême gauche. Réélu député de 1876 à 1877, puis de 1878 à 1883, avant de devenir sénateur, il fut l'artisan de la loi de 1884 sur le divorce, avant de se rallier au boulangisme. *Dictionnaire des parlementaires français* , t. IV, *op. cit* ., p. 256-257 et 489-490.

18. Intervention du député Agniel, *Journal officiel. Débats et documents parlementaires. Chambre des députés* , 28 janvier 1881, p. 66-67.

19. Dalloz, *Supplément* …, t. XIII, *op. cit* ., 1893, chap. 3, section 3, n° 668, p. 363.

20. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 462.

21. F. Brunetière, *Le Roman naturaliste* , *op. cit* ., p. 370.

22. Voir par exemple Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

23. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 456 et 458.

24. « Bulletin judiciaire », *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

25. Louis Davyl, « Causerie du mardi. La discipline avant tout », art. cité.

26. ***, « Sac au dos », *Le Gaulois* , 28 novembre 1889.

27. P. D'Armon, « Un procès littéraire », art. cité.

28. Réquisitoire de l'avocat général Rau, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit.* , p. 448 et 453.

29. Plaidoirie de Me Tézénas, in *ibid* ., p. 463.

30. Alexandre Pothey, in *Le Charivari* , 30 décembre 1884.

31. Nestor [Henry Fouquier], « La justice et les lettres », art. cité.

32. Plaidoirie de Me Lagasse en opposition, reproduite par Lucien Perrin, « Raoul Ponchon devant la justice », art. cité.

33. Lettre de Dubut de Laforest, in Edmond Hippeau, *L'Affaire du « Gaga »* , *op. cit* .

34. Plaidoirie de Me Millerand, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 516.

35. Joseph Gayda, « Chronique », *La Presse* , 23 novembre 1899.

36. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 456-457.

37. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 231.

38. Plaidoirie de Me Millerand, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 502.

39.

Cité in le « Bulletin judiciaire » du *Journal des débats* , 28 décembre 1884.

40. Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

41. Voir ***, « La liberté des lettres », *La République française* , 28 décembre 1889.

42. Cité in Lucien Perrin, « Raoul Ponchon devant la justice », art. cité.

43. *Journal officiel. Débats et documents parlementaires. Sénat* , 10 juillet 1881, p. 1099.

44. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 457.

45. Alexandre Pothey, in *Le Charivari* , 30 décembre 1884.

46. *Ibid* .

47. J.-M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* , *op. cit* ., p. 342-350.

48. Voir Jerrold Seigel, *Paris bohème, 1830-1930* [1986], trad. fr., Paris, Gallimard, 1986.

49. Voir O. Wilde, « The soul of man under socialism », art. cité, p. 287 ; voir aussi Michael S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde* , *op. cit* ., chap. 5.

50. O. Wilde, *De Profundis* , in *Œuvres* , *op. cit* ., p. 1405-1406.

51. J. Edgar Bauer, « The Saint and the Dandy : Oscar Wilde's aestheticism and the transformation of religion », communication présentée au colloque international CESNUR de 1993 à la London School of Economics, < http://www.cesnur.org/2003/bauer_wilde.htm > . Cette tension entre un spiritualisme confinant au mysticisme et un sensualisme hédoniste est constitutive de l'habitus de Wilde. Elle a trouvé son expression, entre autres, dans son goût pour l'art des préraphaélites. Voir notamment les biographies de Richard Ellmann, *Wilde* [1988], Paris, Gallimard, 1994, et, dernière en date, de Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde* , Paris, Gallimard, 2009, p. 64 *sq* .

52. Lettres au directeur de la *St. James's Gazette* , 25 et 27 juin [1890] et au directeur du *Daily Chronicle* , 30 juin [1890], in O. Wilde, *The Artist as Critic* , *op. cit* ., p. 237, 242 et 245.

53. Lettre d'Oscar Wilde au directeur de la *St. James's Gazette* , 27 juin [1890], in *ibid* ., p. 241.

54. *Le Procès d'Oscar Wilde* , Paris, Stock, 2003, p. 92, 148, 141, 382-383.

55. [Samuel Jeyes], « A Study in Puppydom », *St. James's Gazette* , 24 juin 1890, in O. Wilde, *Art and Morality* , *op. cit* ., p. 17.

56. Harford Montgomery Hyde (éd.), *The Trials of Oscar Wilde* , Londres, Édimbourg/ Glasgow, William Hodge & Cie, 1948, p. 256.

57. Harford Montgomery Hyde (éd.), *The Trials of Oscar Wilde* , *op. cit* ., p. 331.

58. Voir M. S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde* , *op. cit* ., chap. 4.

59. Cité in Nancy Erber, « The French trials of Oscar Wilde », *Journal of the History of Sexuality* , n° 6, 1996, p. 549-588 (p. 586 pour la citation).

60. Voir l'analyse de M. S. Foldy, *The Trials of Oscar Wilde* , *op. cit* ., p. 143 *sq* .

61. Voir l'étude de réception réalisée par Nancy Erber, « The French trials of Oscar Wilde », art. cité. Sur la réception de Wilde en France, voir aussi Richard Hibbitt, « The artist as aesthete. The French creation of Wilde », in Stefano Evangelisto, *The Reception of Oscar Wilde in Europe* , Londres/New York, Continuum, 2010, p. 65-79.

62. Laurent Tailhade avait notamment purgé une peine de prison en 1893 pour s'être exclamé, à la suite de l'attentat anarchiste perpétré par Vaillant le 9 décembre 1893 contre la Chambre des députés : « Qu'importe de vagues humanités, pourvu que le geste soit beau ! »

63. La tradition grecque, dont se réclamait Wilde, était invoquée pour réfuter la propension croissante à concevoir l'homosexualité comme une pathologie. Voir Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* , Paris, Fayard, 1999, p. 271 *sq* .

64. Sur l'importance du contexte de réception dans la circulation des œuvres, voir Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 145, 2002, p. 3-8.

65. Lettre au directeur de la *St. James's Gazette* , 25 juin [1890], in O. Wilde, *The Artist as Critic* , *op. cit* ., p. 240 (je traduis).

66. O. Wilde, « The soul of man under socialism », art. cité, p. 270.

67. M. Nordau, *Dégénérescence* , t. II, *op. cit* ., p. 134-135.

68. *Ibid* ., p. 137.

69. *Ibid* ., p. 142.

70. *Ibid* ., p. 146.

71. *Ibid* ., p. 148.

72. *Ibid* ., p. 149.

73. *Ibid* ., p. 150.

74. *Ibid* ., p. 152 et 156.

75. Réquisitoire de l'avocat général Rau, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 453.

76. É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 30.

77. Ferdinand Brunetière, « À propos de *Pot-Bouille* » [15 mai 1882], in *Le Roman naturaliste* , *op. cit* ., p. 350.

78. Cité in Y. Leclerc, *Crimes écrits…* , *op. cit* ., p. 97.

79.

M. Nordau, *Dégénérescence* , t. II, *op. cit* ., p. 467-468.

80.

L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 229.

81.

Voir Henry Céard, « Némésis », *L'Événement* , 16 septembre 1899, et H. Kistemaeckers, « Un procès littéraire : Louis Desprez (souvenirs d'un éditeur) », art. cité, p. 441.

82.

H. Céard, « Némésis », art. cité.

83.

F. Brunetière, « À propos de *Pot-Bouille* » [15 mai 1882], art. cité, p. 349.

84.

Ibid ., p. 352-353. Cette analyse est confirmée par les études contemporaines sur la presse ; voir en particulier M. Angenot, *Le Cru et le Faisandé* , *op. cit* ., chap. 2, et l'ouvrage de Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque* , Paris, Fayard, 1995.

85.

Ibid ., p. 353-354.

86.

Voir Gisèle Sapiro, « Les professions intellectuelles, entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement social* , n° 214, janvier-mars 2006, p. 3-24 < http://mouvement-social.univ-paris1.fr/document.php?id=366 > . Voir aussi S. Kaplan et P. Minard (dir.), *La France malade du corporatisme ?* , *op. cit* .

87.

Robert Nye, « Les médecins, la déontologie et l'État », *Le Mouvement social* , n° 214, janvier-mars 2006, p. 19-37.

88.

Jacques Léonard, *La Vie quotidienne du médecin de province* , *op. cit.* , p. 164-189, et *La Médecine entre savoir et pouvoir* , Paris, Aubier-Montaigne, 1981, chap. 5 et 7.

89.

Odile Henry, « L'impossible professionnalisation du métier d'ingénieur-conseil (1880-1954) », *Le Mouvement social* , n° 214, janvier-mars 2006, p. 38-54.

90.

Denyse Rodriguez-Tomé, « L'organisation des architectes sous la IIIe République », *Le Mouvement social* , n° 214, janvier-mars 2006, p. 55-77.

91.

Voir Marie Carbonnel, « "Profession : critique" ?… », art. cité.

92.

En matière médicale, par exemple, la responsabilité contractuelle a supplanté la responsabilité délictuelle depuis un arrêt de la Chambre civile du 20 mai 1936. Jean Savatier, *Étude juridique de la profession libérale* , Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1947, chap. 4.

93.

Ibid ., p. 326.

94.

Voir Christian Delporte, « Les journalistes dans l'entre-deux-guerres. Une identité en crise », *Vingtième Siècle* , juillet-septembre 1995, p. 158-175, et C. Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)* , *op. cit* ., chap. 12.

95.

J. Léonard, *La Vie quotidienne du médecin de province* , *op. cit* ., p. 183.

96.

« Discussion du projet de loi concernant la répression des outrages aux bonnes mœurs », *Journal officiel. Débats parlementaires* , 25 juin 1882, p. 1019-1022.

97.

Gustave Geffroy, in *La Justice* , 7 septembre 1884.

98.

Cité in le « Bulletin judiciaire » du *Journal des débats* , 21 décembre 1884.

99.

L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 230-231.

100.

Issu d'une lignée de parlementaires, Raoul Charlemagne fut député au Corps législatif de 1859 à 1870, où il siégea dans la majorité dynastique, puis parmi les 116 qui donnèrent à l'Empire son orientation libérale. Élu à l'Assemblée nationale en 1877 en tant que candidat du gouvernement du Seize-Mai dans la 1re circonscription de Châteauroux, il siégea jusqu'en 1881 dans le groupe de l'Appel au peuple et vota systématiquement contre les ministères de gauche. *Dictionnaire des parlementaires français* , t. II, *op. cit* ., p. 53.

101.

Edmond Haraucourt, *La Démoralisation par le livre et par l'image* , Rapport présenté au Congrès national du livre, 1917, Paris, Cercle de la librairie, 1921, p. 45.

102.

« Projet de loi ayant pour objet la répression des outrages aux bonnes mœurs », *Journal officiel. Documents parlementaires. Sénat* , 1930, annexe n° 276, p. 790-791. Sur ce projet, voir P. Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé* , *op. cit* ., p. 233-237 (citation p. 235).

103.

Nestor [Henry Fouquier], « La justice et les lettres », art. cité.

104.

Gustave Geffroy, « Chronique : la littérature en cour d'assises », *La Justice* , 21 décembre 1884.

105.

L. Descaves, *Souvenirs d'un ours* , *op. cit* ., p. 76.

106.

C. Charle, *Naissance des « intellectuels »* , *op. cit* ., p. 112, et J. Léonard, *La Vie quotidienne du médecin de province …*, *op. cit* ., p. 186.

107.

G. de Cassette, « Les sous-offs », *L'Observateur français* , 26 décembre 1889.

108.

Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 490.

109.

La pétition est reproduite in *ibid.* , p. 491.

110.

Ibid ., p. 490.

111.

Scaramouche, « La camaraderie », art. cité.

112.

Aurélien Scholl, « Chronique parisienne », art. cité.

113.

Emmanuel Arène, « Injustice distributive », *Le Matin* , 6 janvier 1890.

114.

A. Scholl, « Chronique parisienne », art. cité.

115.

F. Lepelletier, « Hommes et choses. Une protestation », art. cité.

116.

***, « La liberté aux lettres », *La République française* , 28 décembre 1889.

117.

É. Pourésy, *La Gangrène pornographique* , *op. cit* ., p. 30-31.

118.

M. Weber, *Le Savant et le Politique* , *op. cit* ., p. 192-193

119.

H. Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique* , *op. cit* .

120.

H. Serry, « Déclin social et revendication identitaire : la "renaissance littéraire catholique" de la première moitié du XXe siècle », *Sociétés contemporaines* , n° 44, 2001, p. 91-110.

121.

Voir Claire-Françoise Bompaire-Évesque, *Un débat sur l'Université au temps de la Troisième République. La lutte contre la Nouvelle Sorbonne* , Paris, Aux amateurs du livre, 1988 ; Viviane Isambert-Jamati, « Une réforme des lycées et collèges. Essai d'analyse sociologique de la réforme de 1902 », *L'Année sociologique* , 3e série, 1971, p. 9-60 ; Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust* , Paris, Seuil, 1983 ; Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de "l'honnête homme" : les hommes de lettres contre la sociologie », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 153, juin 2004, p. 11-27.

122.

Frédéric Gugelot, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935* , Paris, CNRS Éditions, 1998.

123.

P. Bourget, Préface au *Disciple* , *op. cit* ., p. xx.

124.

Voir Thomas Loué, « Les fils de Taine entre science et morale. À propos du *Disciple* de Paul Bourget (1889) », *Cahiers d'histoire* , n° 65, 1996, p. 45-61.

125.

N. Boileau, *L'Art poétique* , *op. cit* ., p. 224, note 3.

126.

Joseph Ageorges, « Enquête sur la Renaissance catholique », « Faut-il dire : Renaissance ? », *Les Lettres* , n° 7, 15 mai 1914 ; Georges Fonsegrive, *De Taine à Péguy. L'Évolution des idées dans la France contemporaine* , Paris, Bloud et Gay, 1917, p. 60 *sq* . Voir aussi H. Serry, *Naissance de l'intellectuel catholique* , *op. cit* ., p. 49-52.

127.

G. Fonsegrive, *De Taine à Péguy* , *op. cit* ., p. 73.

128.

Voir Paul Bourget, *Études et portraits* , t. III, *Sociologie et littérature* , Paris, Plon-Nourrit, 1906, p. 14.

129.

P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* , *op. cit* ., p. xii ; rééd. Gallimard, « Tel », p. 442.

130.

J. Richepin, « Chronique. Les gueux », art. cité.

131.

Cité in L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 212.

132.

Lettre de Louis Desprez à Henry Kistemaeckers, 28 juillet 1884, reproduite in « Un procès littéraire : Louis Desprez (souvenirs d'un éditeur) », art. cité, p. 433-434.

133.

L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 214 et 228.

134.

Cité in Charles Grivel, « Pathologie sociale et tératologie littéraire. Dubut de Laforest », in C. Becker et A.-S. Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes* , *op. cit* ., p. 318

135. *Ibid* .

136. Préface d'Henry Céard à Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse* , Genève, Slatkine Reprints, 1979.

137. A. Vervoort, « Chronique. Les sous-offs », art. cité.

138. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 460 et 461.

139. *Ibid* ., p. 469.

140. A. France, « Un roman et un ordre du jour », art. cité.

141. G. Lecomte, « Les livres. Bouquins à soldats », art. cité.

142. J.-M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* , *op. cit* ., p. 383.

143. A. France, « Un roman et un ordre du jour », art. cité.

144. É. Zola, *Le Roman expérimental* , *op. cit* ., p. 70-71.

145. L. Desprez, « Pour la liberté d'écrire », in R.-P. Colin et J.-F. Nivet, *Louis Desprez…* , *op. cit* ., p. 213.

146. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs…* , *op. cit* ., p. 477.

147. L. Descaves, « Sous-offs en cour d'assises », *Revue d'aujourd'hui* , 15 avril 1890, p. 211-212.

148. Paul Bluysen, « Chronique », *La République française* , 15 décembre 1889.

149. P. D'Armon, « Un procès littéraire », art. cité.

150. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs…* , *op. cit* ., p. 470.

151. *Ibid* ., p. 455.

152. Paul Bonnetain, « Les dessous de l'Armée », *Le Figaro* , 5 décembre 1889.

153. J. Cornély, « Un acquittement », *Le Gaulois* , 16 mars 1890.

154. Jacqueline, « Sous-offs », art. cité.

155. Plaidoirie de Me Tézénas, in L. Descaves, *Sous-offs* , *op. cit* ., p. 461 et 462.

156. *Ibid* ., p. 470 et 497 ;

157.

Plaidoirie de Me Millerand, in *ibid* ., p. 508.

158.

A. Vervoort, « Chronique. Les sous-offs », art. cité.

159.

Journal officiel. Débats et documents parlementaires , 30 janvier 1881, p. 89.

160.

Paul Arène, « La tribune littéraire », *La Tribune* , 6 juin 1876.

161.

Comme le suggère Henri Mitterand dans sa préface à la réédition d' *Autour d'un clocher. Mœurs rurales* , Genève, Slatkine, 1980, p. xi.

162.

É. Zola, « Louis Desprez », *Le Figaro* , 9 décembre 1885.

163.

Gustave Geffroy, *Notes d'un journaliste* , *op. cit* ., p. 314-315.

164.

Voir A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales* , *op. cit* .

165.

Malgré le phénomène de littérarisation, voire de fictionnalisation du fait divers, analysé par D. Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », art. cité.

166.

Cité in P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* , *op. cit* ., p. 206.

167.

Gisèle Sapiro, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society* , n° 32, 2003, p. 633-652.

168.

É. Zola, *Les Rougon-Macquart* , t. III, *op. cit.* , p. 1826.

169.

Lettre à David Dautresme, [vers le 11 décembre 1885], in É. Zola, *Correspondance* , t. V, Presses de l'Université de Montréal-Éditions du CNRS, 1985, n° 292, p. 347.

170.

Jacqueline, « Sous-offs », art. cité.

171.

É. Zola, « Procès-verbal », *Le Figaro* , 5 décembre 1897, repris in *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche* , présentation de Jean-Denis Bredin, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 57. Voir aussi « M. Scheurer-Kestner », *Le Figaro* , 25 novembre 1897, repris in *ibid* . p. 39.

172.

Ibid ., p. 80.

173.

É. Zola, *L'Affaire Dreyfus* , *op. cit* ., p. 69.

174.

Sur ce concept, voir Dominique Damamme et Marie-Claire Lavabre, « Les historiens dans l'espace public », *Sociétés contemporaines* , n° 39, 2000, p. 10.

175.

É. Zola, *L'Affaire Dreyfus* , *op. cit* ., p. 74.

176.

Ibid ., p. 92.

177.

Susan Rubin Suleiman, « L'engagement sublime : Zola comme archétype d'un mythe culturel », *Les Cahiers naturalistes* , n° 67, 1993, p. 11-24 ; voir aussi Alain Pagès, *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus : histoire de « J'accuse »* , Paris, Séguier, 1991.

178.

L'Aurore , 5 juin 1899, cité in É. Zola, *L'Affaire Dreyfus* , *op. cit* ., p. 22.

179. *Ibid* ., p. 92-93.

180. A. Pagès, *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus* , *op. cit* ., p. 227 *sq* . Sur la stigmatisation des immigrés à cette époque, voir Gérard Noiriel, *Immigration et racisme en France XIXe-XXe siècle* , Paris, Fayard, 2007.

181. É. Zola, *L'Affaire Dreyfus* , *op. cit* ., p. 107.

182. H. Kistemaeckers, « Un procès littéraire : Louis Desprez (souvenirs d'un éditeur) », art. cité, p. 435.

183. *L'Affaire Dreyfus. Le procès Zola. 7 février-23 février 1898 devant la cour d'assises de la Seine. Compte rendu sténographique « in-extenso »* , Paris, Stock, 1998, p. 288 et 289.

184. É. Zola, « Déclaration au jury », in *ibid* ., p. 822-823.

185. *Ibid* ., p. 825.

186. *Ibid* ., p. 823.

187. *Ibid* ., p. 826.

188. Gisèle Sapiro, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 176-177, janvier-mars 2009, p. 8-31.

189. À la différence du premier, l'« intellectuel spécifique » n'intervient que dans ses domaines de spécialisation. Voir notamment Michel Foucault, « Intervista a Michel Foucault », in *Dits et écrits IV* , Paris, Gallimard, 1994, p. 165-155.

190. Voir Jean-Pierre Rioux, *Nationalisme et conservatisme : la Ligue de la patrie française, 1899-1904* , Paris, Beauchesne, 1977.

191. Voir Colette Capitan Peter, *Charles Maurras et l'idéologie d'Action française. Étude sociologique d'une pensée de droite* , Paris, Seuil, 1972 ; Eugen Weber, *L'Action française* [1962], trad. fr., Paris, Stock, 1964 ; nouvelle éd., Fayard, 1985 ; Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action française. Intelligence et politique à l'aube du XXe siècle* , Paris, Fayard, 1991.

192. Pierre Lasserre, *Le Romantisme Français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle* , Paris, Mercure de France, 1907, p. 191 et *passim* .

193. Voir Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)* , Paris, La Découverte, 1996.

194. Jacques Rivière, « La Nouvelle Revue française », *La NRF* , n° 69, 1er juin 1919, p. 4.

195. Notes préparées par Jacques Rivière en vue de la réunion des collaborateurs de *La NRF* du 3 juillet 1919, in Henri Ghéon et Jacques Rivière, *Correspondance 1910-1925* , Centre d'études gidiennes, Université de Lyon-II, 1988, p. 195. Pour plus de détails, voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., p. 142 *sq* .

196. *Ibid* ., p. 199. On trouve également cette opposition sous la plume de Wilde, qui

considère que l'art relève de la pensée et non de l'action, et qu'il en est même la forme la plus élevée, ce qui lui donne des droits. À quoi le directeur de la *St. James's Gazette* répond que l'art devient action quand l'œuvre est publiée. Lettre au directeur de la *St. James's Gazette* , 25 juin [1890], in O. Wilde, *The Artist as Critic* , *op. cit* ., p. 243-245. La réponse du directeur de la revue, parue le 28 juin, est reproduite in O. Wilde, *Art and Morality* , *op. cit* ., p. 244.

197.

Henri Béraud, *La Croisade des longues figures* , Paris, Éditions du Siècle, 1924, p. 36.

198.

Henri Massis, « L'influence de M. André Gide » [novembre 1921], in *Jugements* , t. II, Paris, Plon, 1924, p. 20.

199.

André Gide écrit cette phrase devenue proverbiale dans son journal en date du 26 décembre 1921, à une époque où il est accusé d'immoralisme par la critique catholique (André Gide, *Journal* , t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1151) ; il la reprend en 1922 dans la cinquième conférence qu'il donne sur Dostoïevski au théâtre du Vieux-Colombier (André Gide, *Dostoïevsky* , Paris, Plon, 1925, p. 163) ; il cite cette phrase de lui dans son journal en date du 2 septembre 1940, en réponse à ceux qui accusent la littérature de l'entre-deux-guerres d'avoir une part de responsabilité dans la défaite de la France (André Gide, *Journal 1939-1941* , Paris, Gallimard, 1946, p. 83).

200.

André Gide, *Les Caves du Vatican* , Paris, Gallimard, 1922, p. 191-192.

201.

Lettre de Jean Paulhan à Roger Martin du Gard, 18 février 1932, in Jean Paulhan, *Choix de lettres* , t. I, 1917-1936, Paris, Gallimard, 1986, n° 179, p. 229-230 et 231.

202.

Sur le dispositif législatif du régime de Vichy et ses antécédents en 1939, voir Nathalie Mallet-Poujol, « Le droit de la presse sous Vichy », in Bernard Durand, Jean-Pierre Le Crom et Alessandro Somma (dir.), *Le Droit sous Vichy* , Francfort, Vittorio Klostermman, 2006, p. 209-230. Sur le dispositif de contrôle vichyste, voir Denis Peschanski, « Une politique de la censure ? », in Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy* , Bruxelles, Complexe, 1990, p. 63-82 ; sur celui mis en place par l'occupant, voir notamment Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration d'après* Phönix oder Asche ? (Phénix ou cendres ?) *de Bernhard Payr* [1984], Paris, Fayard, 1995, p. 67 *sq* . Sur les rapports entre le gouvernement de Vichy et l'occupant : Rita Thalmann, *La Mise au pas. Idéologie et stratégie sécuritaire dans la France occupée* , Paris, Fayard, 1991, p. 131 *sq* .

203.

J'ai analysé cette querelle en détail ailleurs ; voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., p. 161 *sq* .

Quatrième partie

Du rôle de l'écrivain en temps de crise
La Libération

Il y a, dit Paul Fauconnet, « un crime laïque qui s'apparente au sacrilège : c'est le crime de trahison et de lèse-majesté. Or, la sanction de ce crime reste […] collective presque jusqu'à nos jours[1] ». L'épuration de la société française à la Libération peut être interprétée, selon cette optique, comme une sanction collective, qui relève de l'expiation plutôt que de la prévention. Pourtant, aussi bien les mesures judiciaires que l'épuration administrative et professionnelle requéraient une individualisation de la responsabilité, qui devait juguler le phénomène de l'épuration sauvage en circonscrivant les faits répréhensibles et en rationalisant la procédure. Ce souci de délimitation apparaît dans la réflexion qui a accompagné la codification du crime d'indignité nationale, et qui témoigne une fois de plus de la double dimension, subjective et objective, de la responsabilité pénale : les actes condamnables ne pouvaient être ni un simple « délit de conscience », ni le fruit de la contrainte de l'ennemi ; le « manque d'héroïsme ou, plus simplement, de vertu civique » ne constituait pas non plus un crime[2]. L'idée, répandue dès le début 1945, que les intellectuels auraient été des boucs émissaires, doit être rapportée à cette opération de transfert de la responsabilité objective collective à la responsabilité subjective individuelle.

Une peine exemplaire est considérée comme juste si le « patient » est tenu pour responsable. Fauconnet oppose à cela les situations de guerre, où « l'envahisseur obtient la soumission des populations par l'exemple, sans se soucier de découvrir les véritables auteurs des faits dont il veut prévenir le retour[3] ». L'exécution d'otages sous l'occupation allemande est représentative de cette logique guerrière qui est ressentie comme profondément injuste. À la différence de ce principe arbitraire, qui agit en installant la terreur au sein des populations conquises, la théorie de la peine exemplaire vise à avoir un effet sur l'opinion. « Pour qu'une peine soit exemplaire, il faut et il suffit qu'elle apparaisse telle à la société qui la commine et l'exécute. Son efficacité est une affaire de croyance[4]. »

Pourquoi les intellectuels furent-ils les premiers désignés pour porter la responsabilité de la trahison ? La publication, la chose imprimée, matérialise des représentations et des sentiments collectifs qui constituent l'idéologie dominante d'une époque[5], et qui se trouvent comme objectivés par elle. Or, la responsabilité est d'autant plus contagieuse qu'elle est objective[6]. Sous l'occupation allemande, dans un contexte de censure et de répression, la presse de zone nord avait donné unilatéralement corps à une idéologie qui avait justifié le crime collectif de collaboration avec l'ennemi. Tout en présentant un caractère objectif du fait de sa matérialité, elle en révélait la dimension intentionnelle. C'est sans doute pourquoi elle fut la première visée par les mesures d'épuration.

Qui plus est, le fait que ces représentations et sentiments étaient souvent exprimés dans la presse sous une signature rendait possibles l'imputation de la responsabilité à un auteur, et donc l'opération de transfert de la responsabilité collective à la responsabilité individuelle. D'autant que les procès des écrivains et des journalistes se prêtaient de façon idéale à l'individualisation et à la subjectivation de la responsabilité : plus que toute autre catégorie sociale, les porte-plume de la Collaboration symbolisaient le crime d'« intelligence avec l'ennemi » défini par l'article 75 du Code pénal, ils semblaient l'incarner. Sous ce rapport, ils étaient des « patients » tout désignés pour limiter la responsabilité collective et décharger la société de sa responsabilité objective, attestée par des faits quotidiens de collaboration structurelle (sur le plan économique notamment), caractéristiques de toute situation d'occupation étrangère[7].

C'est ainsi que, paradoxalement, au moment où elle se manifeste sous sa forme la plus collective et la plus objective, la notion de responsabilité connaît un degré maximal de spiritualisation. Née dans le contexte de la guerre, la philosophie sartrienne de la responsabilité, qui offre la formulation la plus extrême de l'approche subjective, est comme on le verra une théorisation de cette problématique du transfert de la collectivité à l'individu. Elle atteint son apogée dans la conception de la responsabilité de l'écrivain que Sartre élabore à la Libération. Conception qui prend tout son sens par rapport aux procès des intellectuels collaborationnistes. À ceux qui, à l'instar de Jean Paulhan, font valoir le droit à l'erreur en relativisant le poids des idées par rapport aux actes, Sartre n'hésite pas à répondre que les écrits sont des actes. Et c'est bien en tant que tels qu'ils furent jugés au cours de ces procès.

Cette redéfinition s'opère sur fond de restructuration du champ intellectuel. En quête de légitimation charismatique, le régime de Vichy, dont la légalité était mal assise, avait fait appel à des intellectuels, qui se recrutèrent majoritairement parmi les « notables » des lettres, âgés de plus de soixante ans et occupant des positions temporellement dominantes dans le champ littéraire (membres de l'Académie française, lauréats de prix littéraires, membres des sociétés d'auteurs). C'est au contraire principalement auprès des jeunes générations (moins de quarante ans en 1940), parmi les écrivains et poètes occupant des positions temporellement dominées (ancien surréalistes, communistes, nouveaux venus), ainsi que les anciens militants antifascistes, que la littérature de contrebande puis la Résistance intellectuelle, organisée en bonne partie par le Parti communiste clandestin, puisèrent leur vivier de plumes subversives pour lutter pour la reconquête de l'autonomie littéraire en même temps que l'indépendance nationale[8]. Ils parvinrent à rallier leurs

aînés les plus dotés en capital symbolique, comme André Gide et François Mauriac, qui étaient la cible de violentes attaques de la part des intellectuels collaborationnistes, issus quant à eux pour la plupart de la génération intermédiaire (entre quarante et soixante ans) et de l'extrême droite (on en dressera un portrait sociologique au chapitre 10). Si l'expérience de la guerre contribua à la cristallisation de la nouvelle génération, le renversement du rapport de force politique favorisa son affirmation à la Libération, autour des figures d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, dans un espace public entièrement recomposé, où le Parti communiste, fort de son rôle dans la Résistance et de la victoire de Stalingrad, exerça une véritable hégémonie, au moins jusqu'au début de la guerre froide qui allait diviser le champ intellectuel en deux camps. Or le Parti communiste appelle à une épuration rigoureuse.

1. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 337.
2. Note concernant les « sanctions », datant probablement de la fin de l'année 1942 ou du début de l'année 1943, retrouvée dans les archives privées de François de Menthon, alors à la tête du Comité général d'études (CGE) de la Résistance, par A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 406.
3. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 196.
4. *Ibid.* , p. 197.
5. Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, « La production de l'idéologie dominante », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 2-3, 1976, p. 4-73.
6. *Ibid.* , p. 351.
7. Voir Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande* , Paris, Seuil, 1995.
8. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* .

10

L'épuration du monde des lettres

De toutes les sanctions prononcées à la Libération, celles prises à l'encontre des écrivains apparaissent à la fois comme les plus sévères et les plus spectaculaires. L'exécution de Robert Brasillach devait avoir un caractère exemplaire. Mais, si elle était attendue par l'opinion ou à tout le moins par la presse de la Libération, dans une partie du monde des lettres c'est l'effet inverse qui s'est produit : elle est devenue, y compris pour nombre d'anciens résistants, le symbole de l'injustice dont les écrivains – et les intellectuels en général – auraient été les victimes. Que les intellectuels aient été les premiers, et donc les plus lourdement sanctionnés par les mesures judiciaires, tient à la fois à leur notoriété – leur condamnation devait frapper les esprits – et à la place prépondérante qu'occupe l'écrit dans leur mode d'intervention : à la différence des actions, plus difficiles à reconstituer, et qui peuvent être réinterprétées *a posteriori*, les écrits constituent en effet des pièces à charge sans ambiguïté, faciles à rassembler, accablantes. Ils corroborent, en outre, la croyance dans le pouvoir des mots. C'est pourquoi un Jean Paulhan, partisan de l'indulgence, plaidera que les idées sont de moindre conséquence que les actes[1]. Confirmant l'impression d'une sévérité excessive à l'égard des intellectuels, *a fortiori* dans un contexte de rétablissement de la liberté de presse, le bilan que nous proposons fait cependant apparaître une réalité plus contrastée, notamment en ce qui concerne les écrivains. Ce bilan doit être réinscrit plus largement dans l'histoire de l'épuration du monde des lettres, et mis en regard de l'épuration professionnelle, dont on retracera la mise en place, parallèlement aux mesures judiciaires.

Moment de forte professionnalisation du métier d'écrivain, l'épuration révèle aussi les obstacles auxquels elle se heurte, tant sur le plan structurel que sur le plan des représentations. À commencer par le problème de la catégorisation professionnelle, du fait de la faible codification des conditions d'accès à ce métier et des différentes manières de l'exercer. C'est en tant qu'auteurs que les écrivains sont mis en cause, selon les deux fonctions, pénale et commerciale, identifiées par Michel Foucault : face aux tribunaux, l'auteur est défini comme étant responsable des écrits qu'il a signés, l'écrivain ne se

différenciant pas ici du journaliste ; dans le cadre de l'épuration professionnelle, l'auteur est, en revanche, considéré en tant que propriétaire de son œuvre, relevant de la législation sur le droit d'auteur, ce qui rapproche cette fois les écrivains non plus des journalistes mais des compositeurs de musique, comme on va le voir. Cependant, plusieurs éléments justifient que l'on aborde les écrivains en tant que groupe professionnel confronté à l'épuration d'une manière qui lui est spécifique : l'existence d'organisations corporatives – Société des gens de lettres, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, académies – appelées à s'épurer ; l'apparition d'une nouvelle instance issue de la Résistance – le Comité national des écrivains (CNE) –, qui prétend réglementer la profession du point de vue déontologique ; la spécificité des débats soulevés par l'épuration au sein d'une corporation partagée entre revendication d'une déontologie professionnelle et défense corporative autour de thèmes comme la responsabilité de l'écrivain, la liberté d'expression et la liberté de publier.

Portrait de l'homme de lettres en collaborateur

Les procès d'intellectuels n'ont constitué qu'une petite fraction des 124 613 affaires jugées pour faits de collaboration à la Libération, lesquelles ont abouti à 55 condamnations en Haute Cour, 46 929 en cour de justice, 95 252 en chambre civique[2]. Les membres des professions intellectuelles et artistiques ne représentent que 3,5 % (224) du recrutement socioprofessionnel des groupements politiques de la Collaboration, selon les données réunies par Anne Simonin[3]. Cette part est cependant deux fois supérieure à celle qu'ils occupaient dans la population (1,7 %), surreprésentation la plus élevée parmi les différentes catégories sociales. Qui sont ces écrivains collaborateurs ? L'enquête que nous avons réalisée sur une population de 55 écrivains collaborateurs permet d'apporter des éléments de réponse à cette question[4]. Pour ce faire, nous comparerons leurs caractéristiques sociales d'un côté à celles d'une population de 185 écrivains en activité sous l'Occupation que nous avions étudiée dans une précédente recherche[5], de l'autre à un échantillon témoin de 15 journalistes parmi les figures les plus en vue de la Collaboration.

Premier constat : l'écrivain collaborateur est un homme. Les femmes, pourtant présentes aussi bien dans le champ littéraire que dans la collaboration politique[6] (et dans la Résistance littéraire), sont quasi absentes de la collaboration de plume. Les hommes de lettres de la Collaboration se recrutent dans toutes les classes d'âge : 12 sur 55 ont plus de soixante ans, 17 entre cinquante et soixante, 9 entre

quarante et cinquante, 10 entre trente et quarante, 5 moins de trente (deux dates de naissance sont inconnues). Cependant, la classe d'âge 50-60 ans est surreprésentée (un sur trois) par rapport à la population des écrivains (environ un sur cinq[7]). Ils sont plus souvent parisiens de naissance que leurs confrères : c'est le cas de près de la moitié (21 sur 55) contre un tiers seulement de l'ensemble des écrivains de la population étudiée. Il est plus difficile de se prononcer sur les origines sociales, en raison du nombre élevé de données manquantes (14 sur 55), mais là aussi les collaborateurs ne paraissent pas différer radicalement de leurs confrères : ils sont issus, pour la moitié d'entre eux, de la grande ou moyenne bourgeoisie (au moins un sur cinq des fractions possédantes, et autant de la moyenne bourgeoisie). À ceci près qu'ils semblent se recruter moins souvent dans les fractions intellectuelles (ce n'est le cas que de 3 sur 55, contre un écrivain sur cinq pour l'ensemble de la population), ce qui pourrait indiquer une surreprésentation des intellectuels de première génération, enclins à une certaine forme d'anti-intellectualisme du fait d'un habitus qui les place en porte-à-faux dans le monde des lettrés[8]. Les écrivains issus de la petite bourgeoisie sont en revanche sous-représentés (9 sur 55, contre plus de un sur quatre pour l'ensemble de la population), mais on peut penser que parmi les cas où les données manquent, il s'agit plus souvent d'origines modestes. Les données font encore plus défaut pour la scolarité (23). On peut néanmoins constater qu'au moins 30 d'entre eux ont fait des études secondaires, pour la plupart dans un lycée public (24), et au moins 13 les ont accomplies ou achevées dans un grand lycée parisien, soit un sur cinq, cette proportion étant moins élevée que pour l'ensemble de la population des écrivains (un sur trois). Près de deux tiers d'entre eux ont entrepris des études supérieures (12 n'en ont pas fait, 10 non renseigné) : un sur quatre en lettres, dont six à l'École normale supérieure, comme leurs confrères, un sur dix en droit, un sur dix à l'École libre des sciences politiques ou dans une grande école (en fait un seul à l'École des chartes), ces deux derniers taux étant inférieurs à leurs correspondants pour l'ensemble de la population (environ 15 % pour chacune des deux filières). Comme leurs confrères, ils sont près de la moitié (25 sur 55) à détenir un diplôme supérieur au baccalauréat (dont cinq agrégés, parmi lesquels trois normaliens), un seul sur dix n'ayant pas le bac (ou n'en ayant qu'une partie).

C'est par leur activité professionnelle que les écrivains de la Collaboration se différencient le plus nettement de leurs confrères : la moitié sont journalistes, contre seulement un sur cinq pour la population globale des écrivains. Ils vivent aussi plus rarement de leur œuvre (moins de un sur dix contre près de un sur cinq), et sont moins souvent fonctionnaires (moins de un sur dix sont professeurs ou

conservateurs, contre un sur cinq). Du point de vue du recrutement social, les écrivains collaborationnistes restent cependant, dans l'ensemble, un peu mieux dotés en capitaux hérités que leurs confrères journalistes, si on les compare au groupe témoin des 15 journalistes en vue de la Collaboration. Ils appartiennent à l'« élite » sociale ou tentent de s'en donner les apparences, comme l'attestent aussi bien leur lieu de résidence (au moins la moitié d'entre eux habitent les beaux quartiers) que les distinctions qu'ils ont reçues (au moins 20 ont la Légion d'honneur, contre aucun des 15 journalistes collaborateurs) et leur appartenance à des académies et à des sociétés d'auteurs : six sont membres de l'Académie française (et un le deviendra), quatre autres de l'Académie Goncourt ; nous avons pu établir l'appartenance d'au moins 30 de ces hommes de lettres à une société d'auteurs (2 anciens présidents de la SGDL, au moins 19 sociétaires et 4 adhérents ; au moins 11 membres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques ; au moins 14 membres de l'Association des écrivains combattants, dont le président-fondateur José Germain).

L'écrivain collaborateur appartient donc à une « élite » sociale. C'est un homme plutôt en fin de carrière, issu le plus souvent de la moyenne bourgeoisie parisienne, ayant fait des études, mais pas assez poussées pour accéder à un poste élevé dans la fonction publique ou à l'enseignement supérieur ; il vit de sa plume comme journaliste professionnel tout en poursuivant des ambitions littéraires.

Dans son célèbre portrait du collaborateur, Sartre, empruntant à Durkheim son analyse des causes du suicide, voit dans la collaboration non pas un phénomène de classe mais un « fait de désintégration[9] », comme la criminalité et le suicide. Or notre enquête montre au contraire que, le plus souvent, l'écrivain collaborateur est un homme de lettres professionnalisé et socialisé dans les instances représentatives du métier, et non pas un individu désaffilié. Certes, il est faiblement doté en capital symbolique, et c'est probablement une des causes de son ressentiment. Et sans doute sa position sociale ne correspond-elle pas à celle qu'il espérait, soit parce qu'il n'a pas accédé aux postes de pouvoir que ses origines lui avaient permis d'espérer, soit parce qu'il est en mal de reconnaissance. Surtout, il lui a fallu réajuster les ambitions que son origine et son éducation l'autorisaient à nourrir face à la dévaluation de ses capitaux avec le processus de démocratisation, la généralisation de l'accès à l'enseignement, et l'affirmation du paradigme scientifique contre l'ancienne culture littéraire dont il est le dépositaire. C'est ce sentiment de déclin social relatif qui alimente sa croyance dans la « décadence » de la nation[10], dont la défaite lui paraît comme l'accomplissement. À l'inverse, lorsqu'il s'agit d'intellectuels de première génération, comme on l'a suggéré, le changement d'univers

dû à l'ascension sociale et le décalage entre l'habitus d'origine et le style de vie de la bourgeoisie parisienne peut engendrer un sentiment de malaise dû à la position en porte-à-faux dans le monde des lettrés. Ainsi, le phénomène de « désassimilation » identifié par Sartre pourrait bien être l'expression d'un rapport subjectif à la position sociale plutôt que celle d'un fait objectif.

Du point de vue idéologique, les hommes de lettres de la Collaboration proviennent dans leur très grande majorité de la droite, et une bonne partie de l'extrême droite : 9 d'entre eux étaient membres d'Action française au début des années 1930, 9 des sympathisants, 7 appartenaient à d'autres tendances d'extrême droite. Après 1934, ils ont radicalisé leurs prises de position, l'Action française ne répondant plus aux aspirations des plus jeunes fascinés par les régimes fascistes. Ainsi, 17 écrivains de notre population, soit près de un sur trois, ont opté pour le fascisme avant la défaite, dont 9 par un engagement au sein d'un parti fasciste (la majorité, 7, au Parti populaire français [PPF], 1 au Parti national communiste de Pierre Clementi) ou d'une ligue d'extrême droite (1). Cette radicalisation affecte aussi les conservateurs, qui ont adopté une position néopacifiste lors de l'agression mussolinienne en Éthiopie ou pendant la guerre d'Espagne : ils sont 16 à manifester cette forme de soutien aux fascismes italien et espagnol. Ainsi, plus de la moitié d'entre eux au total ont eu un engagement pro-fasciste avant la défaite. Neuf ont été membres du PPF pendant les « années noires », ce qui constitue un taux de politisation très élevé : Jean Ajalbert, Jacques Boulenger, Abel Bonnard, Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, Georges Suarez, Alain Laubreaux et Robert Francis. Lucien Rebatet sera membre du comité directeur du Rassemblement national populaire (RNP) de Marcel Déat.

Sous l'Occupation, ces hommes de lettres ont pour la plupart collaboré régulièrement à la presse collaborationniste, qu'il s'agisse des grands quotidiens nationaux comme *Le Matin* (où l'on trouve entre autres les signatures d'Abel Hermant, Jacques Boulenger, Camille Mauclair et Henry de Montherlant), *Les Nouveaux Temps* (Abel Hermant et Jacques Boulenger encore, Jean d'Agraives, Robert Francis, José Germain, André Thérive), et *Aujourd'hui*, qu'a repris Georges Suarez (toujours Abel Hermant et Jacques Boulenger, Henry de Montherlant et André Thérive également, ainsi que Jean Anouilh, Paul Chack, Jean-Pierre Maxence, Jean Variot), ou des journaux parisiens, *Le Petit Parisien* en particulier (au moins 17 écrivains de notre population y ont travaillé), mais aussi *Paris-Midi* pour certains d'entre eux (comme Abel Bonnard, Noël B[ayon] de la Mort, Fernand Divoire, Jean-Pierre Maxence, ou encore Louis-Ferdinand Céline[11]).

Moins représentés au pôle populiste de la presse d'opinion comme

La France au travail (où l'on trouve néanmoins les signatures de Georges Blond et de Jacques Dyssord*alias* Édouard Moreau de Bellaing), ils publient en revanche dans les organes des partis fascistes. Nombre d'entre eux ont écrit ainsi dans la presse du PPF de Jacques Doriot, le quotidien *Le Cri du peuple* puis l'hebdomadaire *L'Émancipation nationale*, en particulier ceux qui en sont membres comme Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez et Jacques Boulenger, puis Jean Ajalbert qui y a adhéré en 1942, mais pas seulement : les membres de l'équipe de *Je suis partout*, Alain Laubreaux, Lucien Rebatet, Henri Poulain, ont par exemple collaboré au *Cri du peuple*, avant la reparution de leur hebdomadaire, et on y trouvait aussi la signature de Céline. De même, ils ont été au moins 11 de notre population à apporter leurs contributions à l'hebdomadaire *Révolution nationale*, proche du RNP, et dont Lucien Combelle était le rédacteur en chef : Drieu La Rochelle, Céline, Jacques Boulenger, Georges Pelorson, Noël B[ayon] de la Mort notamment, qui furent rejoints après la scission de *Je suis partout* en 1943 par Robert Brasillach, Georges Blond et Henri Poulain.

Ils étaient bien sûr présents dans les hebdomadaires politico-littéraires, *La Gerbe* d'Alphonse de Chateaubriant (27), *Je suis partout* (19) et *Comoedia* (7), dans *L'Appel* (Jean Ajalbert, Noël B[ayon] de la Mort, Jacques Boulenger, Jacques Dyssord, Paul Fort, Camille Mauclair, Lucien Rebatet), ainsi que dans les revues, en particulier *La NRF* (14), seule revue autorisée à reparaître en zone occupée, sous la direction de Drieu La Rochelle, et dans les entreprises collaborationnistes comme les *Cahiers franco-allemands* (Jean Ajalbert, Georges Blond, Alfred Fabre-Luce, André Fraigneau, Jean de La Varende, Alain Laubreaux, Lucien Rebatet) et *Panorama* (Jean Ajalbert, Georges Blond, Jacques Boulenger, Jean-Pierre Maxence, Henry de Montherlant et Jean Variot). Certains promouvaient la collaboration ou appuyaient la propagande allemande dans les publications de zone sud, comme l'hebdomadaire populiste *Gringoire* (Henri Béraud, José Germain, André Salmon) ou la revue doctrinaire de la Révolution nationale, *Idées*, qui représentait l'aile fascisante de Vichy (Jacques Chardonne, André Fraigneau, Armand Petitjean, Drieu La Rochelle et Jean de La Varende notamment y ont donné des articles).

Leur notoriété incitait l'occupant à mettre leurs noms en avant, à les inviter aux réceptions mondaines à l'ambassade ou à l'Institut, et à solliciter leur parrainage pour légitimer les entreprises collaborationnistes comme le Groupe Collaboration et le Cercle européen. Présidé par Alphonse de Chateaubriant, le Groupe Collaboration, ancien comité France-Allemagne, a compté à son comité d'honneur jusqu'à la fin 1942 quatre hommes de lettres : Pierre

Benoit, Abel Bonnard, Drieu La Rochelle, Abel Hermant, ainsi que le cardinal Baudrillart (décédé en 1942), le savant Georges Claude, la musicienne Claire Croiza, René Moulin, le marquis Melchior de Polignac. Le président d'honneur de la section littéraire, Abel Bonnard, expliquait que la section « a été créée pour "établir" la collaboration culturelle entre deux grands peuples qui se sont jusqu'à ce jour si stérilement opposés et dont l'accord spirituel est la condition non seulement de la stabilité de l'Europe, mais du développement même de la civilisation ». Parmi les conférenciers invités dans ce cadre, il y avait des hommes de lettres comme Jacques Chardonne, Ramon Fernandez, Paul Chack, et Camille Mauclair, H.-R. Lenormand, Clément Serpeille de Gobineau (petit-fils du théoricien de l'inégalité des races), des journalistes comme Claude Jeantet, Stéphane Lauzanne, et l'éditeur Bernard Grasset[12].

De même, sept écrivains de notre population ont été membres du comité d'honneur du Cercle européen. Issue d'un cercle amical fondé en octobre 1941 en vue de la formation de l'« élite européenne », cette association, créée en 1942, avait un double objectif : « faciliter les contacts entre les écrivains, les intellectuels, les économistes, les industriels, les commerçants, les techniciens appartenant aux diverses nationalités de l'Europe, et constituer un Centre d'études, de documentation et de collaboration, en vue de l'organisation rationnelle de l'Économie européenne[13] ». Comptant plus de 1 300 membres en juillet 1942, elle se subdivisait en trois centres d'études : la collaboration économique, la collaboration culturelle et le centre de propagande de la jeunesse française. En juillet 1942, le comité d'honneur du cercle européen se composait d'hommes de lettres : Robert de Beauplan, Abel Bonnard, Louis-Ferdinand Céline, Paul Chack, Alphonse de Chateaubriant, Guy Crouzet, José Germain, Abel Hermant, d'un journaliste : Jean Luchaire, et de deux hommes politiques : Gaston Bergery, Henri de Man[14].

Un unique manifeste avait paru sous l'Occupation : celui « des intellectuels français contre les crimes britanniques », publié dans *Le Petit Parisien* au lendemain du bombardement des usines Renault à Boulogne-Billancourt, le 9 mars 1942. Détournant le genre de sa fonction critique par rapport aux pouvoirs en place pour en faire un instrument de propagande en faveur de la collaboration franco-allemande, présentée comme seule apte à relever la France du désastre où l'aurait entraînée l'Angleterre en la poussant à la guerre, il était signé par des savants, des professeurs, des journalistes et des écrivains, parmi lesquels onze font partie de notre population : Jean Ajalbert, Henri Béraud, Georges Blond, Abel Bonnard, Alphonse de Chateaubriant, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, Abel Hermant, Alain Laubreaux, Jean de La

Varende.

Enfin, nos hommes de lettres bénéficiaient largement des moyens de promotion réservés aux propagandistes zélés de la Collaboration : les livres de 16 d'entre eux figuraient parmi les 189 titres de la « Liste de la littérature à promouvoir », établie en 1941 par le Gruppe Schrifftum de la Propaganda Abteilung, et ils étaient 21 (dont 14 des précédents) à parader dans le luxueux catalogue « Miroir des livres 1941-1942 », coédité par la Propaganda et quatorze éditeurs français, dont Gallimard, Grasset et Denoël[15].

Ils furent plusieurs à être invités au Congrès international des écrivains à Weimar en octobre 1941, sept à s'y rendre : Abel Bonnard, Robert Brasillach, Jacques Chardonne, Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, André Fraigneau, Marcel Jouhandeau (Henry de Montherlant, Jean Giono et Marcel Arland, pressentis, déclinèrent l'offre[16]). Cinq assistèrent au congrès l'année suivante : Georges Blond, Jacques Chardonne, Pierre Drieu La Rochelle, André Fraigneau et André Thérive.

Ce portrait collectif, que l'on a fait varier selon l'origine et le mouvement de la trajectoire (déclinante ou ascendante), doit également être nuancé selon la position occupée dans le champ littéraire[17]. Elle se différencie selon deux facteurs[18]. Le premier oppose globalement les écrivains dominants aux écrivains dominés selon le volume global de notoriété, c'est-à-dire les écrivains reconnus *vs* les nouveaux entrants ou les écrivains marginaux ; le second renvoie au type de notoriété, symbolique ou temporelle, selon qu'elle est plus ou moins autonome des attentes du public, le circuit restreint, fondé sur la reconnaissance des pairs, s'opposant au circuit de grande production régi par la logique de marché et les chiffres de vente ainsi qu'à la reconnaissance institutionnelle (prix littéraires, académies). En les croisant, on peut distinguer quatre figures idéaltypiques d'écrivains collaborateurs selon la position qu'ils occupaient dans le monde des lettres : les « notables » au pôle temporellement dominant (par exemple, les membres de l'Académie française) ; les « esthètes » au pôle symboliquement dominant (par exemple, les écrivains de *La Nouvelle Revue française*) ; « l'avant-garde » au pôle dépourvu de reconnaissance dans l'ordre temporel mais œuvrant à l'accumulation de capital symbolique (par exemple, les surréalistes dans l'entre-deux-guerres) ; et les écrivains « professionnalisés », notamment dans le journalisme, mais dépourvus de capital symbolique, parmi lesquels se rangent les « polémistes », qui nous intéressent ici plus particulièrement[19].

En effet, le recrutement des collaborateurs à ces différents pôles est inégal. Ceux-ci s'identifient le plus souvent à cette figure du « polémiste » (plus de la moitié de notre population). Mais la figure de

l'« esthète » (un sur cinq) – représentée par Drieu La Rochelle, Montherlant, Chardonne, Jouhandeau, Morand, Fernandez, Fabre-Luce, Fraigneau, Giono, Thérive, Petitjean, qui collaborent pour la plupart à *La NRF* sous la direction de Drieu, et ont pour homologue allemand Ernst Jünger – est celle qui a été mise en avant par l'occupant, notamment par l'ambassade et l'Institut allemands : les écrivains qui y étaient assimilés furent sélectionnés pour les listes d'ouvrages à promouvoir et invités à représenter la France au Congrès des écrivains européens. On trouve aussi un nombre non négligeable de « notables » (un sur cinq) : membres de l'Académie française comme André Bellessort, Pierre Benoit, Abel Bonnard, Claude Farrère, Abel Hermant, de l'Académie Goncourt comme Sacha Guitry, Jean de La Varende, René Benjamin, lauréats de prix littéraires comme Alphonse de Chateaubriant (prix Goncourt) et André Demaison (Grand Prix du roman de l'Académie française). Il faut préciser que ces types idéaux ne constituent pas des catégories étanches. Les prétentions littéraires – Céline est leur modèle – et le capital culturel relativement élevé de certains les situent à l'« avant-garde » de la Collaboration littéraire, même s'ils s'illustrent dans des genres qui les apparentent plutôt aux « polémistes », comme le pamphlet, à l'instar de Lucien Rebatet (à la différence de Brasillach, qui se rapproche, quant à lui, des « esthètes »).

Cette enquête a fait apparaître les limites du champ littéraire et ses frontières, encore floues à cette époque, avec le journalisme. La comparaison avec un échantillon témoin de 15 journalistes-polémistes parmi les figures les plus en vue de la Collaboration, et qui furent jugés à la Libération pour faits de collaboration, montre que ces derniers disposaient de moindres ressources sociales et scolaires que ceux qui avaient des prétentions littéraires. Notre catégorie d'écrivains « polémistes » se situe dans cette zone de recoupement du champ littéraire et du champ journalistique, deux espaces dans lesquels ils occupent une position dominée, ce qui les prédispose à importer des principes hétéronomes au sein du premier. Dans une période de perte d'autonomie et de forte politisation du monde des lettres, ils introduisirent ainsi des pratiques hétéronomes à la faveur du relâchement des règles déontologiques du débat d'idées, qui interdit en principe de recourir à des arguments *ad hominem*. Comme nous l'avons montré ailleurs[20], l'indignation que provoquèrent ces pratiques parmi les opposants contribua à les souder dans une défense de l'autonomie intellectuelle, qui se confondit avec la lutte pour l'indépendance nationale. Les écrivains de la Résistance parvinrent ainsi à conquérir une double légitimité, littéraire et nationale.

Des sanctions morales : la « liste noire » du CNE

Le projet de prendre des sanctions contre les auteurs qui avaient manifesté des sentiments pro-collaborationnistes s'est fait jour dès 1943. On en trouve la trace dans les souvenirs de Claude Mauriac, qui évoque une réunion, au mois de mars de cette année, des membres du premier noyau de la Résistance littéraire, Jean Paulhan, Jean Guéhenno, Jean Blanzat, avec le directeur du *Figaro* Pierre Brisson, chez son père François Mauriac, réunion au cours de laquelle ils entreprirent de dresser des listes de proscription de leurs confrères coupables de « trahison ». À cette époque, le Comité national des écrivains (CNE), né à l'automne 1941 d'une initiative communiste dans le cadre de l'appel à la formation d'un Front national de lutte pour la liberté et l'indépendance de la France, et dont la première équipe s'était formée autour de Jacques Decour et de Jean Paulhan, venait de se reconstituer – l'arrestation et l'exécution de Jacques Decour au printemps 1942 ayant brutalement interrompu ses activités.

Le premier projet d'une « liste noire » d'écrivains dont on ait la trace, conçu en marge du CNE qui n'a pas encore achevé de rassembler ses différents surgeons, n'est donc pas l'émanation d'une directive communiste, mais bien d'écrivains indépendants qui, par la suite, ont violemment critiqué ce procédé. Ce constat n'a rien pour surprendre, si l'on considère que l'excommunication est une pratique courante dans le monde des lettres, plus fréquente, il est vrai, dans les groupements d'avant-garde, tels les surréalistes dont les « procès » sont restés célèbres. Ce qui diffère ici est le recours à la justice, envisagé tout naturellement. Ainsi, selon les propos rapportés par Claude Mauriac (qu'il faut évidemment considérer avec les précautions d'usage, mais qui restituent l'état d'esprit du moment), lors de cette réunion chez son père, Jean Paulhan aurait dit « (mais avec une certaine ironie), qu'il n'y aurait pas besoin de changer la loi, la référence "flagrant délit de trahison" permettant de juger les prévenus expéditivement et sans enquête ». François Mauriac aurait proposé, quant à lui, la peine de confiscation des biens pour un tel, « car il ne peut rien avoir de pire dans son cas », ou encore, pour un Maurras, une « interdiction définitive de publication[21] ». Or, on va le voir, c'est précisément au sujet du recours à la justice qu'au lendemain de la Libération, l'unanimité résistante commença à se fissurer au CNE, et ce, à l'instigation de Jean Paulhan lui-même.

Une fois le CNE recomposé, les mises en garde et les menaces à l'adresse des individus comme des institutions (l'Académie Goncourt, notamment) se multiplièrent dans les colonnes de son organe, *Les Lettres françaises* clandestines. Parallèlement, le comité recherchait une

investiture officielle auprès des instances dirigeantes de la Résistance. Il demanda ainsi au Comité français de Libération nationale (CFLN)

> d'être habilité à constituer à l'image du Comité de la Presse une commission assistée d'un Comité de juristes, qui sera chargée d'examiner du point de vue professionnel et sans préjudice des actions judiciaires qui pourraient d'autre part être engagées contre les personnes, la conduite des écrivains depuis juin 1940 afin d'éclairer l'action de la justice et de préparer les libres conditions de l'exercice de la profession dans l'avenir[22].

En fait, ce n'est pas seulement pour asseoir son autorité que le comité tenta de s'assurer le monopole de la violence légitime dans la profession, mais aussi pour garantir son autonomie en imposant une instance propre au monde des lettres, comme l'illustre ce communiqué paru dans *Les Étoiles* (organe clandestin de la Résistance intellectuelle de zone sud) :

> Depuis quelque temps, dans la Presse de la Résistance, se multiplient les listes d'écrivains et de journalistes désignés à la vindicte nationale. Fort malheureusement elles mettent trop souvent sur le même plan des traîtres indiscutables et des hommes qui ne sont guère coupables que d'inconscience. Elles contiennent même des erreurs difficiles à rectifier sans danger pour les personnes nommées. […] Nous attirons leur attention sur le fait que cette absence de Nuances sert ceux-là même qu'ils attaquent.
> Nous sommes ici partisans d'une très sérieuse épuration. Nous craignons que trop de hâte dans la dénonciation enlève précisément du sérieux à cette dénonciation et n'ait pour effet, au jour de l'épuration, que de donner argument à ceux, et on les voit déjà venir, qui se proposent de la saboter.
> Il existe dans la Résistance un Comité National des Écrivains et un Comité National des Journalistes. Qu'ils aient leur mot à dire, nul ne le contestera. Peut-être vaut-il mieux leur laisser la parole[23].

Malgré le prestige incontestable dont il jouissait, le CNE, qui se voulait le représentant du Conseil national de la Résistance (CNR) dans le monde des lettres, n'obtint pas le monopole de l'épuration de la profession, mais il fut représenté dans les instances d'épuration professionnelle, à la Commission d'épuration de l'édition et au Comité d'épuration des gens de lettres. Le CNE entendait également jouer un rôle auprès de la justice. Dès sa première réunion plénière au grand jour, le 4 septembre 1944, il vota une motion fortement inspirée de l'ordonnance du 26 août 1944 instituant le crime d'indignité nationale : il appelait, en effet, le gouvernement à engager des poursuites contre les écrivains membres du Groupe Collaboration, de partis politiques ou de formations paramilitaires d'« inspiration allemande », contre ceux qui s'étaient rendus à des congrès en Allemagne, qui avaient reçu des fonds de l'ennemi, ou aidé par leurs écrits ou leurs actes la propagande hitlérienne, précisant qu'il apporterait son concours pour la mise en œuvre de ces mesures[24]. À cette même réunion, le comité entreprit de dresser une « liste noire » d'écrivains jugés indésirables du fait de leur conduite sous l'Occupation, et avec lesquels les membres du comité s'engageaient,

par une charte, à n'avoir plus aucun rapport d'édition. Douze noms furent prononcés : ceux de Robert Brasillach, Louis-Ferdinand Céline, Alphonse de Chateaubriant, Jacques Chardonne, Pierre Drieu La Rochelle, Jean Giono, Marcel Jouhandeau, Charles Maurras, Henry de Montherlant, Paul Morand, Armand Petitjean et André Thérive. Une première liste exhaustive, établie par une commission d'épuration nommée à cet effet – elle était composée de Jacques Debû-Bridel, Paul Éluard, Raymond Queneau, Lucien Scheler, Vercors et Charles Vildrac –, parut le 16 septembre 1944 dans *Les Lettres françaises* : 94 noms y étaient recensés, parmi lesquels, outre les précédents, on trouvait notamment Jean Ajalbert, Abel Bonnard, Henry Bordeaux, René Benjamin, Pierre Benoit, Henri Béraud, Lucien Combelle, Jacques Dyssord, Alfred Fabre-Luce, André Fraigneau, Paul Fort, Sacha Guitry, Abel Hermant, Marcel Jouhandeau, Alain Laubreaux, Jean de La Varende, Camille Mauclair, Jean-Pierre Maxence et Lucien Rebatet.

Les maisons d'édition, qui figuraient initialement dans l'énumération des types de « rapports d'édition » que les membres du CNE se refusaient à entretenir avec les auteurs inscrits sur la « liste noire », avaient disparu en tant que telles[25] : il n'était plus question que des collections, anthologies et périodiques, signe des limites structurelles auxquelles se heurta d'emblée le projet d'épuration. Cependant, à l'heure où éditeurs et directeurs de journaux s'appliquaient à publier des auteurs résistants pour se dédouaner, ce boycott professionnel n'en constituait pas moins une véritable sanction morale. En témoignent les lettres que directeurs de journaux et éditeurs adressèrent au CNE pour avoir communication de la « liste noire » ou pour savoir si tel ou tel auteur y était recensé[26].

Cependant, le CNE ne se contenta pas de jouer ce rôle d'instance de réglementation morale de la profession qu'il exerça de fait à ce moment. Il semble en effet que la « liste noire » n'était pas seulement destinée, à l'origine, à un usage interne, mais devait servir aussi à désigner les coupables à la justice. Lors de la réunion du 30 septembre 1944, à la suite d'un affrontement entre la commission d'épuration et un groupe constitué par les aînés du comité (Georges Duhamel, François Mauriac, Jean Schlumberger, les frères Jérôme et Jean Tharaud, Gabriel Marcel et quelques autres), qui réclamaient la prise en compte des degrés de culpabilité, il fut décidé que deux listes seraient établies, l'une comprenant les auteurs faisant l'objet d'une sanction morale de la part des membres du comité, l'autre, plus restreinte, recensant les « grands coupables[27] ». Cette seconde liste devait être portée au ministère de la Justice par une délégation composée d'Aragon, Mauriac, Schlumberger et Debû-Bridel.

Il n'en fut rien. Le CNE renonça à la démarche à la suite d'une

violente protestation de son cofondateur Jean Paulhan, qui avait menacé de démissionner. Celui qui en 1943 avait été un des premiers à dresser des listes de proscription, mais qui, dès la première réunion du CNE au grand jour, avait réclamé pour ses confrères le « droit à l'erreur », s'insurgeait désormais contre le procédé de la dénonciation des écrivains par les écrivains, au nom du principe adopté par les membres du comité clandestin lors d'une réunion chez Édith Thomas : « Ni juges ni mouchards. » « Sommes-nous vraiment là pour dénoncer ceux de nos confrères qui ne sont pas encore arrêtés ? Est-ce qu'il n'existe pas un honneur des écrivains […] ? », écrivit-il à ce propos à François Mauriac[28].

Le 21 octobre 1944 parut, dans *Les Lettres françaises*, une nouvelle version de la « liste noire » révisée, qui comptait 158 noms (17 auteurs avaient été radiés de la première liste, parmi lesquels Henry Bordeaux, Paul Fort, Jean de La Varende et Paul Morand – ce dernier allait être rétabli ultérieurement –, et 81 avaient été rajoutés). Le chapeau de présentation expliquait que la liste était destinée au seul usage interne et qu'elle ne désignait en aucun cas les écrivains passibles de la peine de dégradation nationale, signe que les arguments de Paulhan avaient porté. En outre, à la demande des aînés du comité, il précisait que les personnes qui y figuraient étaient inégalement coupables :

> Nous tenons à rappeler que, sur cette liste qui ne tend qu'à préciser l'attitude personnelle des membres du CNE, figurent des écrivains très diversement et, par suite, inégalement responsables des malheurs de notre pays. C'est pourquoi le CNE insiste à nouveau pour que toute la lumière possible soit faite sur le degré de culpabilité des « collaborateurs ». Il importe que des écrivains plus ou moins compromis ne soient confondus avec ceux qui tombent sous le coup de la loi instituant le délit d'« indignité nationale ». Seule cette lumière peut clarifier l'atmosphère de confusion et de suspicion qui risque de servir dangereusement les vrais coupables[29].

Désormais, le comité ne cesserait de répéter que la liste n'engageait que ses membres et que ses sanctions, purement « morales », étaient « absolument indépendantes des décisions juridiques dont les écrivains collaborateurs peuvent faire l'objet[30] ». Il prit d'autant mieux ses distances avec les mesures judiciaires que le contrôle de l'épuration lui échappait. Or, en raison précisément de leur caractère purement moral, les sanctions pouvaient aisément se retourner contre les membres du CNE. C'est ce qu'il advint après la série de démissions des grands aînés (Schlumberger, Duhamel, les frères Tharaud notamment), qui suivit de près le départ de Paulhan en novembre 1946 : à un moment où, la « liste noire » étant disqualifiée à la fois par la mise en place d'une procédure d'épuration professionnelle officielle et par la perte de légitimité qu'entraînèrent les démissions du CNE, l'édition avait entrepris de réhabiliter les proscrits, l'engagement pris par les membres du comité les cantonna eux-mêmes à quelques tribunes réservées comme *Les Lettres françaises*

et *Esprit*[31].

Discrédité, de plus en plus identifié au Parti communiste, lui-même dépossédé, au seuil de la guerre froide, de l'*aura* que lui avait value son rôle dans la Résistance, le CNE ne pouvait plus prétendre réglementer la profession, même si, en juin 1946, le Congrès des Pen-Clubs à Stockholm décida de l'adoption des « listes noires » des différents pays à l'échelle internationale[32], et même si, en France, le CNE continua d'être représenté dans les instances d'épuration professionnelle. Car si, d'un côté, la mise en place d'une procédure officielle contribua, à terme, à la perte de son pouvoir d'excommunication, sa volonté de se démarquer des mesures judiciaires ne suffit pas, de l'autre, à lever le stigmate de « gendarmes[33] », voire de « délateurs » que les partisans de l'indulgence, Jean Paulhan en tête, accolaient désormais à ses membres. La réprobation visant le groupement s'était au contraire trouvée aggravée dès la Libération par le choc que provoquèrent les premiers procès dans le monde des lettres.

Des boucs émissaires ? Les mesures judiciaires

Dès l'automne 1944, alors que la liberté de presse était rétablie progressivement[34], des poursuites furent engagées contre les écrivains suspects de s'être rendus coupables des délits et crimes d'atteinte à la sûreté extérieure de l'État, en favorisant les « entreprises contre la France » par des discours, conférences ou écrits, en entretenant des « intelligences avec l'ennemi », en amenant la population à collaborer avec une puissance ennemie, ou en ayant contribué à la « démoralisation du peuple français », selon les articles 75 et suivants du Code pénal, modifiés par les décrets-lois des 29 juillet 1939 et 9 avril 1940 ; ou encore de faits relevant de l'ordonnance du 26 août 1944 qui définissait une nouvelle incrimination, l'indignité nationale (elle allait connaître plusieurs modifications jusqu'en décembre[35]). Cette dernière était déférée à des chambres civiques, quand la compétence des premiers était confiée à des cours de justice, instituées par l'ordonnance du 26 juin 1944 réprimant les faits de collaboration sur la base du Code pénal.

Alors que nombre de collaborationnistes notoires avaient pris la fuite, parmi lesquels Alphonse de Chateaubriant, Abel Bonnard, Alain Laubreaux, Louis-Ferdinand Céline, André Fraigneau, ou bien se cachaient, à l'instar de Pierre Drieu La Rochelle et Robert Brasillach, les FFI procédèrent à une série d'arrestations dès les premières semaines qui suivirent la Libération : Pierre Benoit, Henri Béraud, Abel Hermant, Alfred Fabre-Luce, Lucien Combelle, Jean-Pierre

Maxence, André Thérive, Sacha Guitry, Jacques Chardonne, René Benjamin et Maurice Bardèche[36]. Robert Brasillach se constitua prisonnier quand il apprit que sa mère avait été arrêtée.

Dans son ordre de commission rogatoire daté du 30 août, que nous avons retrouvé dans un dossier d'instruction[37], le juge d'instruction Pierre Angéras demandait d'établir d'une façon aussi précise que possible les faits constituant les crimes et délits visés. Un ajout manuscrit précisait : « *Recueillir toute documentation établissant la matérialité des faits à retenir. Signaler "a collaboré à 'Pariser-Zeitung', 'Je Suis Partout', etc."* » Il fallait recourir à « toutes mesures d'investigation, entendre tous témoins, effectuer toutes perquisitions et saisies, procéder aux confrontations utiles, rechercher, vérifier et bloquer tous coffres ou comptes en banque, apposer tous scellés ». Les documents saisis devaient être placés « sous scellés découverts, dans la mesure des possibilités légales ».

Dans ce même dossier d'instruction figure une première « liste d'écrivains et de journalistes s'étant mal conduits », qui comprend les noms suivants, assortis de commentaires[38] : Jean Lefranc (de son vrai nom Giraud), André Dubosc, André Thérive, Paul Lombard, Jean Vignaud, Horace de Carbuccia, Jacques Boulenger, Jean Ajalbert, Pierre Dominique, Louis-Léon Martin, Robert Lorette, Jules Sauerwein, Étienne Rey, Raymond Cartier, Lucien Souchon, Henri Massis, Henri Béraud, Sainte-Aulaire, André Nicolas, Jacques Chardonne, Maurice Privat, Dominique Canavaggio, René Trintzius, René Martel, Robert Vallery-Radot, René Benjamin, Charles Maurras, Jacques Delebecque, François Daudet, Gabriel Auphan. C'est cette liste, ainsi que la liste noire du Comité national des écrivains, qui valut à André Thérive des poursuites dès le 13 septembre et une arrestation le 5 ou 6 octobre. Détenu à Fresnes, il demanda le 28 octobre sa mise en liberté provisoire pour des raisons de santé. L'information fut prolongée, pour déboucher, le 20 décembre, sur un non-lieu, les faits retenus n'ayant pas été considérés comme charges suffisantes pour l'accusation d'intelligence avec l'ennemi, ni même pour celle d'indignité nationale.

Le ministre de la Justice François de Menthon déclara, début octobre, que la peine punissant le crime d'indignité nationale s'appliquerait particulièrement aux intellectuels, reconnaissant ainsi implicitement, selon un commentateur, que l'épuration professionnelle n'était « ni suffisante ni adéquate[39] ». En fait, François de Menthon semble avoir mal estimé la situation. La peine qu'encouraient les intellectuels était bien plus grave : plus de la moitié de notre population d'hommes de lettres (29 sur 55), dont les plus célèbres, furent déférés en cour de justice, contre huit cas de procédure devant la chambre civique. Si l'on ne considère que le département de la Seine, où la concentration d'intellectuels est la plus grande, en

incluant les journalistes et publicistes, nous avons repéré plus d'une trentaine d'affaires jugées en cour de justice pour « intelligence avec l'ennemi », soit un nombre au moins équivalent à ceux jugés en chambre civique de la Seine pour « indignité nationale[40] ». Or, le crime d'intelligence avec l'ennemi était puni de la peine de mort en l'absence de circonstances atténuantes.

À Paris, les premiers verdicts tombèrent l'un après l'autre : d'octobre 1944 à février 1945, Georges Suarez, Armand Chastenet de Puységur, Paul Chack, Henri Béraud, Robert Brasillach furent successivement condamnés à mort pour « intelligence avec l'ennemi ». Parmi eux, seul Béraud, le célèbre polémiste de *Gringoire*, antisémite, anglophobe et antigaulliste, fut gracié par de Gaulle, et vit sa peine commuée à vingt ans de travaux forcés. Lucien Combelle (trente et un ans), ancien secrétaire de Gide, collaborateur de *La Gerbe* et de *Je suis partout*, rédacteur en chef puis directeur de *Révolution nationale*, fut condamné, quant à lui, à quinze ans de travaux forcés.

À Lyon se tint, du 24 au 27 janvier, le procès de Charles Maurras. Déclaré coupable du crime d'intelligence avec l'ennemi, mais bénéficiant de circonstances atténuantes, le leader d'Action française fut condamné à la réclusion perpétuelle et à la dégradation nationale, tandis que son collaborateur, Maurice Pujo, était acquitté de l'intelligence avec l'ennemi mais jugé coupable d'avoir accompli des actes de nature à nuire à la défense nationale au nom de l'article 83, et donc condamné à cinq ans de prison, 20 000 francs d'amende et à la dégradation nationale.

La sévérité de la peine – capitale – à laquelle étaient exposés les écrivains souleva une vive émotion dans le monde des lettres. Elle détermine largement les représentations ultérieures de l'injustice dont ils auraient été victimes. Depuis l'automne, François Mauriac élevait la voix contre le tour que prenait l'épuration, engageant avec Albert Camus, son jeune confrère de *Combat*, partisan, quant à lui, d'une épuration sévère, la célèbre polémique qu'on a rétrospectivement (et abusivement) baptisée « Justice ou charité[41] ». L'écrivain catholique allait bientôt dénoncer l'« arbitraire » des décisions de justice, dont aucune directive ni principe ne se dégageait, une véritable « loterie » qui condamnait à mort un vieillard (Paul Chack) tandis qu'était épargnée la vie d'un jeune homme (Lucien Combelle[42]). À la suite du procès Béraud, Mauriac protesta contre ce qu'il considérait comme un jugement « inique », Béraud étant, affirma-t-il, innocent du crime d'intelligence avec l'ennemi[43]. Il fut entendu par le général de Gaulle, qui accorda sa grâce au condamné.

À la différence de Béraud, Brasillach, âgé de trente-cinq ans, n'échappa pas à la mort, malgré la pétition appuyant le recours en grâce, présentée à de Gaulle par François Mauriac. Plus que les

précédentes, l'exécution de Brasillach frappa le monde des lettres de stupeur. Signée par une soixantaine de personnalités, dont treize membres de l'Académie française, deux membres de l'Académie Goncourt, des écrivains de renom comme Marcel Aymé, Colette, Cocteau, ainsi que des membres du CNE comme Paulhan, Schlumberger et Gabriel Marcel, la pétition en sa faveur est représentative du camp des « indulgents », comme les appelaient leurs adversaires. À part Camus qui, s'étant rendu aux raisons de Mauriac, et par horreur de la peine de mort, consentit, après un long dilemme, à apposer son nom, tous appartenaient à la génération des aînés. La moyenne d'âge des signataires s'établit, en effet, autour de soixante ans en 1945[44]. En face d'eux, la génération de la Résistance fit corps, Camus excepté (mais il avait devancé ses congénères lors de son affrontement avec Mauriac) : ce sont des écrivains de quarante ans qui plaidèrent la responsabilité de l'écrivain dans le débat qui s'engagea à la suite de l'exécution de Brasillach. Le clivage générationnel semble ainsi avoir primé sur les divergences politiques dans la polémique qui opposa les « indulgents » aux « intransigeants ». Quelques mois plus tard, Sartre, devenu un porte-parole de la nouvelle génération, fondait sa théorie de la « littérature engagée » sur la notion de « responsabilité de l'écrivain ».

Si le débat devait connaître encore de multiples rebondissements jusqu'en 1953, les termes en furent fixés dès le début 1945. C'est donc moins le bilan global de l'épuration dans les milieux littéraires – qui ne pouvait encore être dressé à ce moment – que la gravité de la peine à laquelle étaient exposés les écrivains à ses débuts, qui est à l'origine du sentiment d'injustice qui gagna le monde des lettres.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure les intellectuels ont constitué des boucs émissaires. Divers facteurs ont cependant été avancés[45]. D'abord, d'une manière générale, les individus ont été plus sévèrement touchés que les institutions (maisons d'édition, académies, sociétés). Deuxièmement, à Paris, les procès ont été plus sévères qu'en province : or, du fait de la centralisation de la vie culturelle dans la capitale, les intellectuels de renom, et en particulier les écrivains, furent majoritairement déférés devant la cour de justice de la Seine. Troisièmement, la sévérité des sanctions est allée décroissant dans le temps : or les intellectuels ont été nombreux parmi les premiers jugés – notamment pendant la période qui précède la fin de la guerre – parce que leurs dossiers étaient plus faciles à instruire, les écrits constituant des preuves à charge indubitables[46]. Quatrièmement, le renom de ces intellectuels dont les signatures s'étaient étalées dans la presse parisienne pendant quatre ans les désignait, comme on l'a suggéré, au châtiment exemplaire à l'issue de ce qui avait été avant tout une guerre idéologique. La responsabilité croissant à mesure que

l'on s'élève sur l'échelle sociale, la notoriété a pu même, on y reviendra, constituer un facteur aggravant. Occupant une position dominée dans le champ du pouvoir par rapport aux détenteurs du capital économique et politique[47], les intellectuels ont été plus touchés que les personnes disposant de ressources économiques et sociales importantes, qui étaient en mesure de mieux se défendre. Mais le facteur le plus déterminant fut sans doute la croyance dans le pouvoir des mots.

On peut se faire une idée des peines prononcées contre les écrivains à partir de deux ensembles qui ne se recoupent qu'en partie : d'une part, notre population de 55 hommes de lettres collaborateurs ; d'autre part, les données collectées pour le département de la Seine, où se trouve concentrée la majeure partie de l'épuration des intellectuels, et qui englobe aussi les journalistes et publicistes. Pour les deux ensembles, l'hypothèse de la sévérité des sentences paraît largement confirmée.

Sur la population des 55 hommes de lettres collaborateurs (voir tableau p. 545-546), on compte 10 condamnations à mort (dont 4 exécutés, 3 graciés, 3 jugés par contumace) ; 3 peines de réclusion perpétuelle (2 avec confiscation de biens), 4 condamnations aux travaux forcés (dont 1 à perpétuité, 1 à vingt ans, 2 à quinze ans), 4 peines de prison (dont 2 pour entre un et cinq ans avec confiscation de biens, 1 pour un an avec confiscation de biens, 1 pour huit mois), 4 cas de dégradation nationale (dont 1 avec confiscation de biens, 1 pour vingt ans, 1 pour dix ans, 1 pour cinq ans). On ne relève que 2 cas d'acquittement. 16 dossiers pour lesquels une information a été ouverte ont abouti à un non-lieu après instruction et/ou ont été classés. L'action a été éteinte pour décès dans 6 cas. Pour 4 cas, nous ne pouvons affirmer si une information a été ouverte. Enfin, 4 cas sont sans objet, soit qu'ils n'ont pas été poursuivis (2), soit qu'ils étaient décédés avant la Libération (2). Si l'on élimine ces quatre derniers cas, on constate que seul un tiers de notre population a échappé à une condamnation par la justice (qu'il s'agisse d'un acquittement, d'un non-lieu ou d'une enquête sans suite) – sans que cela exclue, pour nombre d'entre eux, d'avoir passé plusieurs mois, voire plusieurs années en prison. Près de la moitié ont été condamnés, dont un sur cinq à mort, un sur cinq à une peine afflictive (prison ou travaux forcés), quatre à une peine infamante (dégradation nationale).

Peines prononcées contre les hommes de lettres collaborateurs*

Mort		**10**
Chastenet de Puységur, Suarez, Chack, Brasillach	Exécutés	4
	Graciés	3
	Jugés par contumace	3
Peine de réclusion perpétuelle		**3**
	Avec confiscation de biens	2
	Sans confiscation de biens	1
Travaux forcés		**4**
	Perpétuité	1
	Vingt ans	1
	Quinze ans	2
Prison		**4**
	Entre un et cinq ans avec confiscation de biens	2
	Un an avec confiscation de biens	1
	Huit mois	1
Dégradation nationale		**4**
	Avec confiscation de biens	1
	Vingt ans	1
	Dix ans	1
	Cinq ans	1
Acquittement		**2**
Non-lieu après instruction et/ou classé		**16**
Action éteinte pour décès		**6**
Information ouverte ?		**4**
Sans objet		**4**
Poursuivis		2
Décédés avant la Libération		2

Gracié	Béraud, Rebatet, Beauplan
Contumace	Bonnard, Chateaubriant et Laubreaux
Réclusion perpétuelle (avec dégradation nationale)	**3**
	Maurras
Avec confiscation de biens	Hermant et Vallery-Radot (amnistié en 1952)
Travaux forcés	**4**
Perpétuité	Poulain (acquitté par le tribunal militaire en 1952)
20 ans	Maxence
15 ans	Combelle, Pelorson (acquitté par le tribunal militaire)
Prison (avec dégradation nationale)	**4**
1-5 ans	Bayon (acquitté en appel en 1947), Demaison
1 an	Céline (acquitté par le tribunal militaire en 1950)
8 mois	D'Agraives
Dégradation nationale	**4**
Avec confiscation de biens	Blond
20 ans	Variot
10 ans	Fabre-Luce
5 ans	Salmon
2 **Acquittement**	
Francis, Germain	
6 **Action éteinte**	
Ajalbert, Benjamin, Boulenger, Drieu La Rochelle, Fernandez, Mauclair	
5 **Classement**	
Benoit, Jouhandeau, Montherlant, Morand, Jouvenel	
7 **Non-lieu**	
Chardonne, Giono, Petitjean, Thérive, Guitry, La Varende, Bardèche	
4 **Enquête sans suite**	
Fraigneau, Fort, Dyssord, Divoire	
Non-renseigné	**2**
Sans objet	**4**
Total	**55**

*Il faut préciser que tous ceux qui purgeaient encore leur peine à cette date ont bénéficié de la loi d'amnistie de 1953.

Le deuxième ensemble se concentre sur les « intellectuels » jugés dans le département de la Seine : il restreint la population précédente aux hommes de lettres inquiétés dans cette zone, en leur agrégeant les journalistes et publicistes. Ce rapprochement se justifie non seulement parce que la plupart des premiers ont été jugés pour leurs écrits journalistiques, mais aussi parce que tous sont poursuivis pour des crimes commis par un même moyen, le discours (écrit ou oral), ce qui les différencie des autres professions jugées pour faits de collaboration. En même temps, le rapprochement nous permettra aussi de comparer les hommes de lettres et les journalistes dans le processus d'épuration.

En cour de justice, où sont appelées à comparaître les personnes

contre lesquelles a été retenue l'accusation d'intelligence avec l'ennemi, le bilan paraît sévère pour les intellectuels : 12 condamnations à mort sur les 32 cas d'écrivains et journalistes jugés par la cour de justice de la Seine que nous avons pu repérer[48]. Encore faut-il le relativiser en notant que trois d'entre eux furent jugés par contumace (Laubreaux, Chaumet, Chateaubriant). Au cours de l'année qui suivit la libération de Paris, sept n'en furent pas moins exécutés (Suarez, Chastenet de Puységur, Chack, Brasillach, Ferdonnet, Hérold-Paquis, Luchaire). Robert Brasillach fut en fait le seul véritable homme de lettres, reconnu comme tel par ses pairs, à subir la peine capitale, ce qui explique que sa mise à mort ait déclenché le débat sur la responsabilité de l'écrivain et qu'il soit devenu le symbole de l'injustice commise à l'égard des intellectuels. Deux autres journalistes-hommes de lettres furent graciés et virent leur peine commuée en travaux forcés à perpétuité (Henri Béraud par de Gaulle en janvier 1945, Lucien Rebatet par Vincent Auriol en 1947).

Reste que la proportion de sept applications de la peine de mort sur douze, soit plus de la moitié, est très nettement supérieure à la moyenne nationale de 11 % d'exécutions (767 sur 6 763 condamnations à mort prononcées en cour de justice[49]). Cet écart s'explique en partie par un taux relativement faible d'intellectuels condamnés par contumace (un quart contre 58 % pour toute la France), mais aussi par la moindre proportion de grâces, leur taux étant deux fois inférieur à la moyenne nationale (alors que près d'une personne sur trois vit sa peine commuée, ce ne fut le cas que d'un intellectuel sur six). La chronologie permet cependant de réévaluer l'écart concernant les grâces : 4 des 7 intellectuels exécutés ont été jugés entre octobre et janvier 1945, période pendant laquelle 12 des 18 condamnations à mort prononcées ont été appliquées, sur un total de 106 affaires jugées par la cour de justice de la Seine[50]. La rigueur, due à l'état de guerre toujours effectif et à la pression de l'opinion (en particulier de la presse de la Résistance), devait, on l'a dit, décroître avec le temps. Lors du procès de Charles Maurras à la cour de justice de Lyon, les 25 et 26 janvier 1945, donc, le commissaire du gouvernement Thomas, requérant la peine de mort, rappela au jury : « Il ne faut pas oublier que notre pays est en guerre. Toute faiblesse de votre part contribuerait à affaiblir le moral de notre armée[51]. » Force est néanmoins de constater que, même à cette époque, la proportion des peines de mort prononcées contre des intellectuels (5 sur 9, soit plus de la moitié) reste trois fois plus élevée que le taux des sentences de mort prononcées à Paris (18 sur 106, soit 17 %).

Treize autres écrivains ou journalistes se sont vu condamner aux travaux forcés, cinq d'entre eux à perpétuité (Claude Maubourguet, Claude Jeantet, Henri Coston, Guy Crouzet et Henri Poulain, ce

dernier par contumace), deux, Lucien Felgines et Jean-Pierre Maxence, pour vingt ans (le second par contumace), deux pour quinze ans (Lucien Combelle et, par contumace, Georges Pelorson), quatre pour cinq ans (Maurice Bardèche, Georges Albertini et deux autres, Marc Fonjallaz et Charles-Albert Simonin, par contumace). Abel Hermant fut condamné à la réclusion à perpétuité[52], ainsi que Robert Vallery-Radot, par contumace, tandis que Stéphane Lauzanne écopa de vingt ans ; les peines contre Noël Bayon, qui signait sous l'Occupation Noël B. de la Mort, et Céline, *alias* Louis-Ferdinand Destouches, sont prononcées par contumace : cinq ans de prison pour le premier, un an pour le second, qui sera amnistié par un tribunal militaire en 1951 (sous son identité de Dr Destouches). Jean d'Agraives purgea ses huit mois de prison (il avait en outre été condamné à cinq ans d'indignité nationale). L'action contre Pierre Drieu La Rochelle fut éteinte pour cause de décès. André Castelot fut acquitté. Comparé au taux national de 15,5 % d'acquittements en cour de justice, toutes catégories sociales confondues, jusqu'en 1948 (taux qui tombe à 12 % dans le bilan définitif de 1951[53]), ce cas unique sur 32 affaires d'hommes de lettres et journalistes jugées est moins le signe d'une vigilance des juges d'instruction à ne déférer que les actes strictement définis comme trahison qu'une preuve de plus de l'adéquation entre la figure de l'intellectuel et le crime d'« intelligence avec l'ennemi ».

Parmi les membres déférés devant les chambres civique de la Seine, où étaient renvoyées les personnes ne relevant pas de l'article 75 ou d'un autre article du Code pénal, mais tombant sous le coup de l'ordonnance instituant le crime d'indignité nationale, Anne Simonin[54] a répertorié 21 personnes enregistrées comme hommes de lettres, parmi lesquelles 16 furent punies de la peine de dégradation nationale (5 à vie, dont 4 par contumace, 2 pour quinze ans, 2 pour dix ans, 3 pour cinq ans, 4 étant relevées), quand 4 étaient acquittées ; l'action publique menée contre Jean Ajalbert s'est éteinte à la suite de son décès en 1947 ; ce fut également le cas pour deux critiques qu'il faut ajouter à cette liste, Jacques Boulenger et Camille Mauclair, décédés respectivement en 1944 et en 1946. Treize autres personnes déférées devant ces chambres étaient enregistrées comme publicistes : 6 d'entre elles furent déclarées en état d'indignité nationale (3 à vie dont 2 par contumace, 1 pour vingt ans, 1 pour dix ans, 1 est relevée), 5 furent acquittées, 1 relevait de la chose jugée, et 1 était décédée. Parmi les plus connues, l'écrivain Alfred Fabre-Luce fut ainsi condamné à dix ans de dégradation nationale, et le poète André Salmon, jugé comme journaliste, à cinq ans. Là encore, le taux d'acquittement paraît relativement bas pour les hommes de lettres, un sur cinq, contre 52,6 % pour l'ensemble des 237 membres des professions intellectuelles et artistiques jugés par les chambres

civiques de la Seine, et une moyenne de 46 % toutes catégories confondues[55].

Au niveau national, 92 écrivains et journalistes furent condamnés à la dégradation nationale et interdits de l'exercice de leur profession, soit 26,9 % des « morts civiques » : ils arrivaient en deuxième position dans le secteur privé, derrière les commerçants et les employés de commerce, les écrivains ne représentant que 5,8 % pour 21 % de journalistes[56]. Cet écart avec les journalistes est significatif. Dans notre population de 55 hommes de lettres collaborateurs, on ne comptait aussi que 8 cas déférés devant les chambres civiques, dont 4 ont été condamnés à la dégradation nationale. Est-ce à dire que les hommes de lettres furent exposés à une plus grande rigueur, pour une activité qui relevait pourtant du journalisme ?

Si l'on revient à présent à la population des 55 hommes de lettres, le taux d'affaires classées (16 % – 5 sur 37 jugées) apparaît nettement inférieur au niveau national (27,6 % jusqu'en 1948 et 59 % pour le bilan définitif de 1951[57]), corroborant le constat de rigueur. Il doit cependant être relativisé par les cas assez nombreux de poursuites ayant abouti à un non-lieu, parmi lesquels des écrivains de renom tels que Jacques Chardonne, Jean Giono, Sacha Guitry, Jean de La Varende, André Thérive. On reviendra plus en détail sur certains cas individuels. Certes, à la différence des journalistes et des polémistes professionnels, ces gens de lettres avaient beaucoup moins compromis leur plume, s'en tenant le plus souvent à publier des écrits à caractère littéraire, qui ne relevaient pas de la politique. Mais à comparer cette liste avec celle des écrivains et journalistes condamnés, on peut aussi se demander si, après le procès Brasillach, qui se voulait exemplaire, le talent et la notoriété des accusés n'ont pas, en définitive, joué plutôt en leur faveur, la volonté de sauvegarder le patrimoine littéraire l'emportant sur l'indignation qu'avait causée l'étalage de ces signatures dans la presse collaborationniste ou comme caution des entreprises patronnées par l'occupant. Force est, en tout cas, de constater que, si ce bilan provisoire confirme la sévérité de l'épuration judiciaire des intellectuels, il oblige à la nuancer selon l'activité professionnelle, les journalistes se trouvant globalement plus exposés que les écrivains. Cependant, lorsque ceux-ci se sont engagés comme idéologues, ils ont été plus sévèrement punis, leur notoriété ayant joué cette fois à charge, comme on le verra. C'est la figure de l'écrivain politique, en particulier celle du polémiste, qui fut l'incarnation suprême de l'intelligence avec l'ennemi.

Une profession à épurer

Parallèlement aux mesures judiciaires se mit en place une procédure d'épuration professionnelle qui relevait du ministère de l'Éducation nationale. Procédure qui, rapprochant le monde des lettres du fonctionnement des professions libérales, dessine les contours d'une éthique professionnelle, mais révèle aussi les limites auxquelles se heurtent les tentatives de professionnalisation du métier d'écrivain.

Le 30 mai 1945 fut promulguée l'ordonnance relative à l'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs, artistes, peintres, dessinateurs, sculpteurs, graveurs. Le projet de l'ordonnance est né de la difficulté que rencontraient les sociétés littéraires et artistiques dans la mise en œuvre de leur propre épuration. Nombre de sociétés avaient, en effet, entrepris d'exclure leurs membres compromis, en vertu de l'obligation morale de procéder à l'épuration. Mais certaines d'entre elles, on l'a dit, furent vite partagées entre l'urgence d'écarter les membres indignes et la volonté de les protéger face à la justice – ainsi que de sauvegarder l'honneur de l'institution quand le nombre de membres inquiétés était trop important. Dès sa séance du 31 août 1944, l'Académie française avait décidé qu'en vertu de l'article XIII et de l'article X du règlement de 1635[58], Abel Bonnard et Abel Hermant devaient désormais s'abstenir de participer aux séances. Cependant, Mauriac ayant dénoncé dans la presse, à propos d'Hermant, le « recours au bouc émissaire » qui permet à la justice, en frappant « le plus faible », d'épargner les vrais responsables (il pensait ici à Maurras[59]), l'Académie, tout en confirmant l'exclusive, approuva à la séance suivante la demande adressée aux pouvoirs publics par son secrétaire perpétuel provisoire, Georges Duhamel, afin qu'Abel Hermant soit remis en liberté[60]. En octobre, le CNE adressa une lettre à l'Académie, la pressant de se prononcer aussi sur le cas du maréchal Pétain ; à la suite de quoi la compagnie confirma, dans un communiqué de presse, sa décision d'ajourner les débats concernant ceux de ses membres qui faisaient l'objet d'une information judiciaire[61]. Cette décision avait été adoptée dès septembre à propos de Charles Maurras. L'Académie ne souhaitait pas que les sanctions prises à l'égard de ses membres puissent peser sur le verdict rendu par la justice.

La condamnation pour indignité nationale entraînait *ipso facto* la radiation de toute distinction et fonction officielle. C'est ainsi que l'Académie française fut contrainte d'enregistrer la radiation de ses quatre membres condamnés (sur sept inquiétés), à savoir Bonnard, Hermant, Maurras et Pétain (elle se refusa cependant à pourvoir les sièges des deux derniers de leur vivant, espérant une amnistie). Mais tant que les tribunaux n'avaient pas rendu leur sentence, les sociétés concernées ne pouvaient s'appuyer sur cette procédure. Or, dans le cas des associations loi 1901, les radiations pouvaient se révéler

incompatibles avec leurs statuts : ainsi, à l'Académie Goncourt, il fallait une majorité de huit voix sur dix pour exclure un membre, alors que quatre des neuf jurés en place – Jean Ajalbert, René Benjamin, Sacha Guitry et Jean de La Varende – étaient compromis ; à l'exception du dernier qui donna sa démission, les jurés indésirables furent donc écartés des séances sans être officiellement radiés (le cas des deux premiers fut tranché par leur décès en 1947 et 1948, celui de Guitry par sa démission après la mort de Benjamin). De même, l'article 47 des statuts de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques prévoyait que l'exclusion d'un membre ne pourrait être prononcée que par l'assemblée générale, après qu'auront été entendues les explications en défense du sociétaire mis en cause. Aussi les commissions d'épuration de ces sociétés demandaient-elles à l'État de les habiliter à procéder aux radiations de manière légale.

Un premier projet d'ordonnance fut conçu dans ce sens dès le mois de décembre 1944 et soumis au directeur général des Lettres et des Arts, à la suite des inquiétudes manifestées par le président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Marcel Pagnol[62]. Au mois de février, ce dernier présenta au ministre de l'Éducation nationale, René Capitant, une liste de trois « collaborateurs notoires qui [s'étaient] enfuis en Allemagne », et dont la Société avait décidé à l'unanimité de proposer l'exclusion, en attendant l'ordonnance lui donnant le pouvoir de procéder à l'épuration générale : il s'agissait d'Alain Laubreaux, Jacques de Lesdain et Georges Oltramare dit Charles Dieudonné. La Société des auteurs avait aussi exclu Franz Leher et Henri Clerc, condamnés par les tribunaux. Après entretien avec les délégués des différents ministères au sujet de l'épuration, il avait été convenu que les sociétés pouvaient surseoir à l'établissement des dossiers concernant ceux de leurs membres qui faisaient l'objet de poursuites judiciaires[63].

La Société des gens de lettres se montra plus sévère. Sur proposition de sa commission d'épuration, l'assemblée générale prononça 32 sanctions en mai 1945, et devait en enregistrer 13 autres en 1946, soit, au total, 36 radiations définitives – dont celles d'Abel Bonnard, Jacques Boulenger, Jacques Chardonne, Alphonse de Chateaubriant, André Demaison, Pierre Drieu La Rochelle, Alain Laubreaux, Camille Mauclair, Raymond Recouly, André Thérive –, 5 temporaires et 4 blâmes. Quinze autres cas, dont ceux d'Ajalbert, de René Benjamin, de José Germain et d'Abel Hermant, étaient en instance à la fin 1945, dans l'attente du résultat de l'instruction judiciaire pour la plupart. À cette date, l'Association des écrivains combattants avait, elle aussi, exclu 20 membres, dont Pierre Benoit, Jacques Boulenger, Paul Chack, André Demaison, Pierre Drieu La Rochelle (qui se suicide en mars 1945), José Germain, Henri

Massis, André Salmon, André Thérive ; 2 membres étaient suspendus et 10 autres étaient en attente. Au total, la proportion des écrivains radiés ne dépassait pas 6 % de l'ensemble des membres de ces deux associations, se félicitait Pierre Chanlaine dans *L'Aurore* : l'honneur des lettres françaises était sauf[64]. Ce pourcentage correspond à peu près à celui que nous avons calculé pour une population de 185 écrivains en activité en 1940 et 1944 (qu'ils soient membres ou non de ces instances) : 13 écrivains, soit 7 %, ont été sanctionnés dans le cadre de l'épuration professionnelle, 8 ont obtenu un non-lieu, soit 4,3 %. Ces sanctions furent administrées par une instance spécifiquement constituée à cet effet.

À la différence de la Commission nationale de la carte d'identité de journaliste, à qui le gouvernement donna, par l'ordonnance du 2 mars 1945, les pouvoirs d'une commission d'épuration[65], les commissions d'épuration des sociétés d'auteurs ne furent jamais dotées officiellement du pouvoir d'exclusion. Une ordonnance du 30 mai 1945 institua un Comité national d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs, et un autre pour les artistes peintres, dessinateurs, sculpteurs, graveurs, dans lesquels des sociétés mandatées par le ministre seraient représentées, et auprès desquels elles seraient habilitées à porter plainte. Comme le déplorait le Comité juridique du gouvernement provisoire, auquel il avait été soumis, le projet avait pris « un retard tel qu'il para[issait] impossible d'observer les délais fixés par le Conseil des Ministres pour la fin des opérations d'épuration[66] ».

Dans l'exposé des motifs, il était précisé que l'ordonnance, établie « en accord avec les principales sociétés littéraires et artistiques du pays », visait à frapper d'une « interdiction ou d'une limitation d'activité professionnelle ayant tout ensemble le caractère d'une censure publique et d'une sanction pécuniaire » les écrivains et les artistes qui avaient collaboré avec l'occupant et qui avaient « mis leur activité au service des causes antinationales » – mais en évitant « tout système de répression portant atteinte au droit de la libre expression de la pensée[67] ». Le Comité d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs, avait en effet qualité pour interdire de façon temporaire la réédition des œuvres qui avaient entraîné la sanction ainsi que les œuvres nouvelles, articles, conférences, etc., et la perception des droits d'auteur ou tout autre bénéfice réalisé sur la production culturelle. Les sanctions étaient limitées à deux ans, ou, pour les auteurs condamnés par une cour de justice, à la durée de la peine.

Six sociétés d'auteurs furent désignées par un arrêté du 28 juin 1945 pour y être représentées : le Comité national des écrivains (CNE), la Société des gens de lettres (SGDL), la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), la Société des auteurs et

compositeurs de musique (Sacem), la Société des orateurs conférenciers (SOC) et l'Association des écrivains combattants. La direction générale des Arts et des Lettres demanda à ces six sociétés d'élire 4 représentants, 24 au total, qui à leur tour élurent 12 d'entre eux, 6 sur le plan professionnel, 6 résistants, parmi lesquels le ministère désigna les 6 membres qui composeraient le comité (3 professionnels et 3 résistants[68]). La répartition entre « professionnels » et « résistants » fut cependant abandonnée lors de l'élection des 12 représentants, parce que non pertinente.

Le CNE mandata Claude Morgan, Jacques Debû-Bridel, Francis Ponge (remplacé par Yvonne Desvignes) et Gabriel Audisio. C'est ce dernier qui siégea au Comité d'épuration des gens de lettres, auprès de Simone Saint-Clair et Francis Ambrière pour la SGDL, Charles Vildrac pour la SACD, Joseph Szyfer pour la Sacem, et le général Brémond pour les Écrivains combattants. Notons que, outre Gabriel Audisio, porte-parole officiel du CNE, ce dernier comptait un autre représentant au Comité d'épuration en la personne de Charles Vildrac, délégué par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (il était, rappelons-le, membre de la commission du CNE pour l'établissement de la « liste noire »). Le comité était présidé par un magistrat désigné par le garde des Sceaux, Me Gérard Frèche, avocat général près la cour d'appel de Paris.

Installé en octobre 1945 au 3, rue de Valois, le Comité d'épuration des gens de lettres demanda à être saisi des plaintes contre les écrivains. Le CNE lui soumit la « liste noire », tandis que la SGDL et l'Association des écrivains combattants lui communiquaient la liste des auteurs contre lesquels des sanctions avaient été prises et ceux pour lesquels on attendait une décision de justice. Comme celle de la SGDL, les commissions d'épuration de la SACD et de la SOC avaient adressé à leurs membres un questionnaire sur leur attitude sous l'Occupation. Or, si l'on tient à part les exclusions définitives citées plus haut, auxquelles s'ajoutèrent celles d'autres auteurs condamnés ensuite comme Henri Béraud, Robert de Beauplan, Abel Hermant, Paul Demasy, Étienne Rey, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques avait renoncé à statuer sur le cas de ses membres. Outre la liste des auteurs inquiétés par la justice, elle adressa donc les 564 questionnaires remplis par ses membres au Comité d'épuration, qui entreprit de les examiner dès sa troisième séance, le 17 décembre 1945. À la séance précédente, le 26 novembre, Francis Ambrière avait saisi le comité des cas de Cocteau, Giono, Montherlant et Maurice Rostand.

Selon son règlement intérieur, les dénonciations autres que les plaintes émises par le gouvernement ou par les sociétés habilitées ne devaient être suivies que si ses membres le décidaient à la majorité.

Les personnes inquiétées étaient invitées à présenter des explications verbales ou un mémoire en défense, elles pouvaient se faire assister d'un avocat. La sous-commission qui les convoquait entendait aussi les témoins à charge ou à décharge, s'il y avait lieu. Il fut décidé qu'en cas de partage des voix, la sanction la plus douce serait prononcée. Les dossiers étaient établis à partir des questionnaires soumis par les sociétés littéraires aux intéressés, d'une recherche de presse, et, le cas échéant, du dossier de police ou du dossier d'instruction judiciaire.

La tâche de la commission se révéla plus lourde en raison des obstacles que rencontrait l'instruction des dossiers (lenteurs administratives, indisponibilité des dossiers en cours d'instruction judiciaire, etc.), et son exécution plus lente que prévu, notamment pour l'examen des 564 questionnaires de la SACD. Comme s'en inquiétait Audisio dans une lettre adressée à Me Frèche, la procédure elle-même manquait de transparence quant à la manière dont devait s'exercer la sanction sur les droits d'auteur (qui, selon l'article 13 de l'ordonnance, devaient être redistribués à des œuvres d'intérêt public). Dans la même lettre, Audisio se faisait en outre l'écho des interrogations que soulevait cette procédure dans le monde des lettres : comment informer le public de la nature des sanctions et des décisions prises par le comité ? comment éviter la création de « situations ambiguës », dans l'attente d'une décision du comité ?

À la suite de cette intervention, le comité d'épuration obtint du ministère de l'Éducation nationale que les sanctions prises soient inscrites au *Journal officiel*[69]. La deuxième question, en revanche, ne fut pas résolue : de fait, les auteurs recensés par le Comité ne purent exercer leur activité professionnelle normalement tant qu'une décision n'était pas intervenue à leur sujet.

L'annonce d'une première série de décisions prises par le comité en mars 1946 devait susciter un certain émoi dans le monde des lettres. *Le Littéraire* enquêta auprès des écrivains pour savoir s'ils approuvaient ou non « cette forme de sanction qu'est l'interdiction de publier des écrits ». Tout en déplorant que la France fît encore appel à des tribunaux d'exception et que l'on confiât « à des écrivains le soin de punir d'autres écrivains », Jean Paulhan, encore membre du CNE à cette date, se réjouissait, sans pour autant juger les écrivains visés, de ce que « la peine qui les frapp[ait], en marquant la gravité de nos moindres écrits, [fût] propre à rehausser le crédit, et l'éclat de notre corporation[70] ». D'ailleurs, en les soustrayant à l'obligation de publier et aux sollicitations trop nombreuses, on leur rendait plutôt service, expliquait-il. La semaine suivante parut une réaction de Gabriel Audisio, représentant du CNE au Comité d'épuration des gens de lettres. Audisio disait ne pas approuver l'interdiction de publier des écrits (en fait, il tentait au même moment de rallier le comité

directeur du CNE à son avis, mais en vain). Il était en revanche d'accord pour appliquer les deux autres sanctions dont disposait le comité, à savoir le renvoi devant les tribunaux des cas qui en relevaient et « la saisie des profits matériels pour ceux qui [avaient] tiré un profit "illicite" de leur activité pendant les années noires », et regrettait que la sanction morale, le blâme, n'ait pas été prévue. Il objectait cependant à Paulhan que, d'une part, un tribunal qualifié n'avait rien à voir avec un tribunal d'exception, et que, d'autre part, dans de nombreuses professions, le jugement des pairs était prévu, des tribunaux de commerce aux ordres des médecins et des avocats, chargés d'assurer la discipline intérieure[71].

Une procédure inachevée

L'épuration professionnelle devait être rapide et efficace. Elle fut longue et s'enlisa, le nombre de dossiers à examiner et de démarches à faire ayant eu raison de la bonne volonté des membres des comités. En octobre 1946, Charles Vildrac fit savoir au comité d'épuration qu'il avait l'intention de résigner ses fonctions en raison de la durée des travaux et de la lourdeur de la tâche. Il conviait les autres membres du comité à s'unir à lui dans ce geste. Requis par son service à la cour, le président Gérard Frèche annonça de son côté qu'il entendait se faire remplacer par son suppléant. Peu après, Gabriel Audisio envoya, lui aussi, sa démission[72]. Les travaux du Comité semblent avoir été interrompus à partir de cette date, et ne furent repris qu'en 1949, sous la présidence de Me Milhac, à la demande du gouvernement qui souhaitait clore les procédures. Le ministère de l'Éducation nationale ayant prié le CNE de désigner un autre membre en remplacement d'Audisio, le comité directeur chargea Paul Éluard de solliciter Raymond Queneau ou Lucien Scheler. Sur les instances d'Aragon et d'Elsa Triolet, ce dernier accepta la mission, mais, après avoir participé à une séance en 1949, il donna sa démission, écœuré par la procédure[73]. Le comité acheva ses travaux en juin 1949.

Au total, sur les 172 dossiers ouverts, la moitié seulement (environ 90) firent l'objet d'une décision. S'il est difficile d'établir une cohérence d'ensemble dans leur traitement, qui semble avoir évolué avec le temps et les contraintes, on peut toutefois tenter de dégager certaines des raisons pour lesquelles nombre de dossiers ne furent pas soumis à une décision[74]. En premier lieu, le comité avait décidé de ne pas statuer sur le cas des personnes qui faisaient l'objet d'une information judiciaire tant que la justice ne se serait pas prononcée : Alphonse de Chateaubriant, en fuite, ne fut ainsi sanctionné qu'après la reprise des travaux du comité en 1949, son procès ayant eu lieu

quelques mois plus tôt ; en revanche, le cas de Raymond Recouly, qui avait été radié de la SGDL, et qui ne fut jugé qu'en mai 1949 et condamné à cinq ans de dégradation nationale, ne fut pas traité par le comité, bien qu'un dossier eût été ouvert à son nom.

Dans d'autres cas, le comité ne parvenait pas à instruire le dossier, comme par exemple pour Robert Vallery-Radot, un des théoriciens de l'antimaçonnisme, employé à l'Information sous Vichy, et contre lequel le ministère de l'Éducation avait porté plainte dès la fin 1945 : Me Milhac ayant demandé son dossier au parquet de la cour de justice de la Seine en 1949, il lui fut répondu que Vallery-Radot n'avait pas fait l'objet de poursuites, alors qu'il avait été condamné par cette même cour à la réclusion perpétuelle par contumace[75]. Notons qu'un dossier avait également été ouvert au nom d'Alain Laubreaux (alors qu'il n'y en a pas au nom de Lucien Rebatet, par exemple) : Laubreaux, en fuite, avait été radié de la SGDL le 8 novembre 1944 et avait été condamné à mort par contumace par la cour de justice de la Seine le 6 février 1945 ; certes, la sanction professionnelle n'avait pas lieu d'être appliquée, puisqu'il ne pouvait ni publier ni percevoir des droits en France, mais c'était aussi le cas pour Alphonse de Chateaubriant.

Un autre ensemble de dossiers sont restés en suspens : c'est le cas de ceux des deux académiciens Henry Bordeaux et Claude Farrère, alors que pour leur confrère Pierre Benoit, par exemple, le comité avait décidé qu'il n'y avait pas matière à sanction. Ces dossiers contiennent pourtant le questionnaire de la SACD rempli par les intéressés, un relevé d'articles (mais, dans le cas de Farrère, le service n'a pas retrouvé son article dans *La Gerbe*, qui pourtant existe bel et bien[76]), et, pour Bordeaux, une enquête de police qui n'avait pas trouvé de véritable raison à des poursuites. Ces dossiers ont-ils été abandonnés par le comité en l'absence de motifs à charge, à savoir une activité ayant favorisé les entreprises de l'ennemi, comme d'ailleurs celui de Paul Claudel, qui figurait là en raison de son ode au Maréchal ? Pourquoi, dans ce cas, n'ont-ils pas été classés, à l'instar du dossier de Roland Dorgelès, membre de l'Académie Goncourt et ancien collaborateur de l'hebdomadaire antisémite et anglophobe *Gringoire* ? Le président de la Société des gens de lettres, Georges Lecomte, était intervenu en faveur de ce dernier auprès du comité, qui décida qu'en effet, il n'y avait pas lieu, pour lui, de se saisir de cette affaire. Était-ce aussi le cas pour Jean Giono ? Nous ne sommes pas en mesure de l'affirmer. L'écrivain de Manosque, qui avait été déjà arrêté en 1939 pour pacifisme, s'était signalé notamment par sa collaboration à *La NRF* de Drieu La Rochelle. Son dossier, resté en suspens, est constitué par le questionnaire de la SACD (qu'il conclut en disant avoir, selon sa conscience, agi comme tout le monde), accompagné d'une lettre où il

fait valoir l'aide qu'il a apportée à des réfractaires du STO et à des juifs dans sa propriété de Contadour, et par les pièces du dossier judiciaire. Celui-ci avait été transmis en août 1945 par la cour de justice d'Aix-en-Provence à la cour de justice de la Seine, au motif que l'accusé avait exercé son activité littéraire à Paris, et que celle-ci ne prenait sens que par rapport à un ensemble, qui comprenait les éditeurs et les collaborateurs de *La NRF*. Les rapports de police ne concluaient à aucune activité véritablement compromettante. La procédure avait abouti à un non-lieu. Le comité ne poussa pas l'enquête plus loin.

Enfin, quelques auteurs, comme le critique d'art Camille Mauclair ou René Benjamin, étaient décédés au cours de la procédure. On constate en effet que la moyenne d'âge des 30 auteurs inscrits sur la liste du comité pour lesquels nous disposons de la date de naissance est supérieure à soixante ans (contre une moyenne de quarante-quatre ans pour 27 des 32 intellectuels jugés devant la cour de justice de la Seine). S'il reflète en partie l'écart d'âge entre les écrivains collaborateurs et vichystes d'un côté et leurs confrères résistants de l'autre, ces derniers étant plus jeunes en moyenne[77], ce phénomène résulte aussi de la procédure elle-même : en s'appuyant sur les instances professionnelles, à savoir les sociétés d'auteurs, l'épuration touchait, par définition, les écrivains établis et avait moins de chances d'atteindre les jeunes prétendants non encore reconnus pas ces instances. Toujours est-il que l'épuration aura ainsi favorisé la relève générationnelle dans le champ intellectuel à la Libération[78].

Les raisons évoquées – attente d'une décision de justice, difficultés à instruire le dossier – pouvaient se combiner pour faire obstacle aux travaux du comité, comme dans le cas de René Benjamin. Né en 1885, pamphlétaire ultraconservateur de tendance maurrassienne (il n'avait eu de cesse, au long de sa carrière, de pourfendre la République et la démocratie), René Benjamin, membre de l'Académie Goncourt, était un proche du maréchal Pétain, qu'il accompagnait dans ses tournées et dont il aurait rédigé certains discours. Selon les renseignements de police fournis au ministère de l'Information, il passe en tout cas pour avoir été un « conseiller intime » du Maréchal, auquel il consacra trois éloges successifs[79]. On lui reprochait surtout des conférences en Suisse où, selon des témoins, il aurait déclaré : « La défaite a été notre délivrance », et tenu d'autres propos de ce type. On considérait que sa réputation rendait sa culpabilité plus grande. Placé en résidence surveillée dans sa propriété de Savonnières par l'autorité préfectorale, arrêté le 12 novembre 1944 dans l'attente de son procès devant la cour de justice d'Orléans, il est libéré le 21 janvier 1946 et reconduit à nouveau en résidence surveillée à Paris. En fait, le procureur de la République avait envisagé de renvoyer son dossier devant la chambre

civique de la Seine en octobre 1945, mais en raison d'un contretemps, il dut y renoncer et retourner le dossier à la cour d'Orléans, qui le remit à sa propre chambre civique début 1946. Au mois de mai, cependant, la question d'attribution n'était toujours pas réglée : le commissaire du gouvernement à la cour de justice d'Orléans consulta ainsi Me Frèche sur l'opportunité de soumettre cette affaire à la chambre civique à Paris ; celui-ci lui répondit bien sûr qu'il n'était pas qualifié pour intervenir là-dessus. Radié de la SGDL, René Benjamin avait par ailleurs refusé de répondre au questionnaire de la SACD, refus dont il s'expliquait dans une longue lettre, dénonçant la faute de goût, de tact et le manque de dignité dont faisait montre une société qui n'avait cessé, pendant quatre ans, d'adresser à ses membres des questionnaires où il leur fallait attester leurs origines « aryennes ». Dans l'attente de la décision de justice et en l'absence des pièces nécessaires, le comité suspendit sa décision. Lorsqu'il reprit ses travaux en 1949, René Benjamin venait de mourir, après avoir publié un livre où il réglait ses comptes avec l'Académie Goncourt qui l'avait écarté depuis la Libération[80].

Les sanctions professionnelles

Sur les 172 dossiers d'auteurs ou compositeurs, seuls 56 avaient été examinés à la fin de 1946, lorsque le premier Comité interrompit ses travaux. Parmi les 56 personnes concernées, 12 s'étaient vu infliger la peine maximale de deux ans d'interdiction, dont Jean Ajalbert, Jacques Dyssord et André Castelot. 20 autres avaient été frappées d'une sanction plus légère, allant de trois à dix-huit mois (la suspension se confondant dans plusieurs cas avec la sanction prononcée par d'autres instances professionnelles et s'exerçant parfois rétroactivement), parmi lesquels Henry de Montherlant, Paul Fort, André Thérive, Jean d'Agraives. Enfin, 14 avaient bénéficié d'un non-lieu : ce fut notamment le cas de Pierre Benoit, Paul Morand, Bertrand de Jouvenel, Armand Petitjean, Fernand Divoire, Jean Variot. 10 autres dossiers avaient été classés, 5 pour cause d'incompétence du comité, 2 pour cause de décès, 3 pour des raisons diverses.

D'avril à juin 1949, après la longue interruption des travaux du comité, 34 nouveaux dossiers furent soumis à examen. 19 sanctions furent prononcées, dont 9 infligeant la peine maximale de la totalité des interdictions temporaires pour deux ans (ce fut le cas pour Alphonse de Chateaubriant, André Demaison et Georges Simenon, notamment) et 10 allant de un à douze mois, dont celle qui frappa André Salmon (condamné le 2 juin 1949 à trois mois d'interdictions, peine se confondant avec celle prononcée par le Comité d'épuration

des journalistes). 15 personnes, parmi lesquelles Jean Anouilh et Jean Cocteau, furent mises hors de cause.

Il est difficile, pour les raisons évoquées ci-dessus (affaires différées dans l'attente du jugement, dossiers non traités en l'absence des pièces requises, etc.), d'estimer s'il y eut évolution dans la sévérité des sanctions administrées par le comité entre la première et la deuxième étape de ses travaux. Aux deux sessions, un peu plus de la moitié des cas examinés ont donné lieu à des sanctions. La peine maximale fut plus fréquemment infligée en 1949 (la moitié des personnes sanctionnées contre un peu plus d'un tiers en 1946), mais cela peut tenir aux dossiers différés dans l'attente d'une décision de justice, les personnes poursuivies en justice faisant, en principe, l'objet d'accusations plus graves.

La comparaison de ce bilan avec celui de la collaboration économique – d'après les résultats de la Commission nationale interprofessionnelle d'épuration (CNIE) – confirme à nouveau l'hypothèse d'une plus grande rigueur à l'égard de la collaboration intellectuelle : seuls 12 % des personnes dont le cas fut examiné par la CNIE furent sanctionnées[81], contre 57 % de celles jugées par le Comité d'épuration des gens de lettres (au total, 51 sur 90[82]).

Examinons à présent quelques cas d'écrivains sanctionnés. La peine maximale, à savoir la totalité des interdictions pour une durée de deux ans à dater de la décision, semble avoir été réservée à ceux qui avaient manifesté ouvertement des sentiments pro-allemands ou favorisé la propagande allemande par leurs écrits (par des attaques contre les puissances alliées, notamment), et qui, ne s'étant pas présentés devant le comité, n'avaient pu faire valoir aucune circonstance atténuante. Cette peine toucha aussi bien Jean Ajalbert qu'Alphonse de Chateaubriant et Paul Lombard, qui avaient été tous trois radiés de la SGDL, et qui faisaient parallèlement l'objet de poursuites judiciaires.

Né en 1863, membre de l'Académie Goncourt, Jean Ajalbert appartient à la génération des vétérans. Avocat de formation, dreyfusard, titre qu'il fit valoir pour sa défense, cet auteur de romans exotiques et ruralistes avait été conservateur du château de Malmaison, puis de la manufacture de Beauvais. Après la défaite, l'anarchisant de l'autre siècle, replié à Nice, fut d'abord acquis au nouvel ordre moral que tentait d'imposer le régime de Vichy. Pacifiste, ancien briandiste et vieux partisan de la réconciliation franco-allemande, il fut rapidement gagné à la politique de collaboration. Début 1942, il présida une conférence d'Abel Bonnard à Nice. Revenu à Paris à la fin de l'année, il déclara son adhésion au PPF, et annonça qu'il donnerait sa voix au virulent pamphlet antisémite et antidémocratique *Les Décombres* de Lucien Rebatet pour le prix

Goncourt 1942, ainsi qu'à Céline ou à Alphonse de Chateaubriant, le directeur de *La Gerbe*, pour le siège à pourvoir à l'Académie. Il tint promesse. L'année suivante, lors du scrutin, qui avait été remis à mars 1944, il vota pour le recueil de causeries à la radio de Philippe Henriot, nommé en janvier 1944 secrétaire d'État à l'Information et à la Propagande sur l'instance des Allemands. Quand fin juin Henriot fut abattu par la Résistance, Ajalbert rendit un vibrant hommage au « martyr de la Pensée européenne » dans *Aujourd'hui* (29 juillet 1944). Poursuivi pour « atteinte à la sûreté de l'État », il fut arrêté le 28 février 1945 après avoir été longtemps recherché, et incarcéré à Fresnes, puis mis en liberté provisoire le 22 mai 1945. Le 25 mai, la SGDL l'avisa de sa radiation, prononcée le 21 février 1945, mais cette décision fut suspendue dans l'attente du verdict de la justice sur son cas, verdict qui n'avait toujours pas été rendu quand Ajalbert décéda en 1947. En effet, son dossier avait été transféré à la 2e chambre civique de la Seine, l'instruction menée par le parquet de la cour de justice ayant conduit à considérer que, malgré le caractère « politique et antinational » de certains de ses articles, ceux-ci ne constituaient qu'une part « insignifiante et occasionnelle » de sa production pendant l'Occupation. En outre, ils avaient paru pour la plupart dans des journaux « à tirage restreint et à public limité ». Par conséquent, « leur influence sur l'ensemble du public français n'a[vait] pu être qu'insignifiante ». En revanche, il avait tiré des revenus « pour prix de sa collaboration littéraire à la presse de zone occupée », ce qui rendait « plus opportun d'envisager cette affaire au point de vue de l'indignité nationale[83] ». Le Comité d'épuration des gens de lettres avait, lui, statué sur son cas dès le début de ses travaux : les sentiments collaborationnistes qu'il avait exprimés dans plusieurs articles et interviews donnés à la presse de zone nord et son soutien à des auteurs comme Chateaubriant, Céline et Rebatet, « dont les sentiments racistes et pro-allemands étaient notoires », constituaient en effet les motifs de la peine prononcée contre lui par défaut le 4 mars 1946, Ajalbert ayant allégué son état de santé pour s'abstenir de comparaître. Ce n'est donc qu'après cette séance que le comité décida de ne pas traiter des affaires des personnes qui faisaient l'objet d'une information judiciaire.

Le comité n'eut pas de mal à statuer sur le cas d'Alphonse de Chateaubriant, lorsque, ayant repris ses travaux en 1949, il apprit que la cour de justice de la Seine l'avait condamné à mort et à la dégradation nationale par contumace le 25 octobre 1948. L'ancien directeur de *La Gerbe* n'avait cessé de clamer sa ferveur pro-nazie dans le journal qu'il avait fondé avec l'appui et sous le contrôle des autorités d'occupation, et il avait appartenu au Groupe Collaboration. Aux yeux de la communauté des écrivains, il passait pour un symbole

de la « trahison littéraire », même si certains le considéraient comme un fou.

En mars 1949, le comité d'épuration ne savait toujours pas quelle décision la justice avait prise à l'encontre de Paul Lombard, collaborateur de *Gringoire*, que la SGDL avait radié dès février 1945 au vu de l'extrême violence de ses articles contre les alliés, par lesquels il avait donc servi les intérêts de l'ennemi. C'est que, depuis 1946, le comité demandait communication du dossier à la cour de justice de Marseille, alors que l'intéressé avait été jugé en octobre 1945 par la chambre civique de Paris et condamné à cinq ans de dégradation nationale (en avril 1949, la cour d'appel d'Aix-en-Provence répondit à Me Milhac qu'il n'y avait aucune trace de poursuites engagées).

Une même sanction professionnelle pouvait donc être infligée à des personnes dont le degré de culpabilité aux yeux de la justice était très variable, comme le montre la comparaison entre Chateaubriant et Paul Lombard. Il faut cependant garder à l'esprit que l'épuration professionnelle visait moins les ultras de la collaboration, comme Chateaubriant, qui avaient été condamnés à mort ou à la réclusion perpétuelle, que les écrivains ayant eu des comportements plus discrets, mais qui engageaient l'activité professionnelle et donc portaient atteinte à l'honneur des instances représentatives auxquelles ils appartenaient comme la SGDL ou la SACD, et à celui de la profession dans son ensemble.

C'est pourquoi l'on considérait ici que le talent et la notoriété de l'accusé, loin de constituer une circonstance atténuante comme l'invoquaient les partisans de l'indulgence, et comme semblent l'avoir admis en pratique les tribunaux, aggravaient encore sa faute puisqu'ils avaient d'autant mieux servi les desseins de l'ennemi. Cet argument fut mentionné à propos du critique André Thérive qui, sans prendre ouvertement de positions politiques, avait collaboré à nombre de journaux collaborationnistes (*Je suis partout*, *Les Nouveaux Temps*, *Aujourd'hui*, *Pariser-Zeitung*). Devant la cour de justice de la Seine, l'accusé avait allégué la teneur purement littéraire de ses articles et qu'il eût été rigoureux d'interdire aux critiques professionnels de poursuivre leur activité, quand les écrivains continuaient de publier des livres ; et, de fait, son dossier avait été classé en décembre 1944, son activité ne pouvant être qualifiée d'« intelligence avec l'ennemi » ni jugée « pénalement répréhensible ». Il n'en avait pas moins été radié de la Société des gens de lettres en avril 1945, au motif qu'il avait touché des fonds allemands en collaborant au *Pariser-Zeitung* ; il lui était également reproché d'avoir participé au deuxième Congrès des écrivains à Weimar en 1942[84]. Le Comité d'épuration des gens de lettres considéra, outre le voyage en Allemagne, qu'en raison de son talent et de son autorité, sa participation à des journaux

collaborationnistes favorisait les desseins de la propagande allemande et le condamna à la totalité des interdictions temporaires pour une durée de dix-huit mois à dater de la décision.

Henry de Montherlant pouvait, quant à lui, se targuer d'avoir refusé de faire le voyage en Allemagne. Mais, même s'il se démarquait des ultra-collaborationnistes notoires qui déversaient leur haine et leur racisme dans les journaux de l'époque, il avait manifesté sa sympathie pour l'occupant dans ses écrits, des articles qu'il avait publiés dans la presse de zone nord et de zone sud au *Solstice de juin*. Montherlant avait joint au questionnaire de la SACD un mémoire où il s'expliquait sur son attitude sous l'Occupation, invoquant notamment sa conception « sportive » de la guerre, en particulier la règle du « fair-play » qui oblige à s'incliner devant le vainqueur. Il avait rédigé une première version de ce mémoire dès la Libération, lorsqu'il avait appris qu'il allait figurer sur la « liste noire », et l'avait adressée notamment à Francisque Gay en lui demandant de défendre son image dans *L'Aube*[85]. Montherlant invoquait aussi à sa décharge le fait que *Le Solstice de juin* avait d'abord été censuré. Or, en réalité, il n'avait pas été interdit par les Allemands, comme il l'affirme, mais par le gouvernement de Vichy, en raison des attaques qui le visaient. Les directeurs de l'Institut allemand Karl Epting et Karl-Heinz Bremer, qui étaient ses amis d'avant guerre – le second était son traducteur en allemand –, étaient au contraire intervenus en sa faveur, et le livre, qui concluait à une acceptation de la défaite et du joug de l'occupant, figurait sur la liste de la « littérature à promouvoir » de la Propaganda Staffel et dans le catalogue « Miroir des livres » coédité par la Propaganda et certains éditeurs français[86]. Ces inexactitudes ne furent pas relevées par les instances d'épuration professionnelle. Montherlant fut cependant condamné à la totalité des interdictions pour une durée d'un an à dater du 1er octobre 1944, soit pour la période écoulée.

Dans son mémoire, Montherlant se défendait d'une quelconque âpreté au gain. La vénalité constituait en effet une circonstance aggravante quand l'honneur et la déontologie professionnelle étaient en jeu. C'est pourquoi l'on cherchait à savoir si l'accusé avait tiré des bénéfices financiers de sa participation à des entreprises collaborationnistes, et surtout s'il avait reçu de l'argent de l'ennemi, même s'il n'avait pas pris de position ouvertement collaborationniste.

C'est ce soupçon qui, par exemple, valut principalement à Fernand Divoire sa sanction. Ancien rédacteur de *L'Intransigeant*, qui avait été remercié après vingt-cinq ans de services et errait depuis en quête d'un poste stable (il fut entre autres placé par Giraudoux à la radio), Divoire avait accepté l'offre d'Eugène Gerber, directeur de *Paris-Soir* en zone occupée (le titre avait été usurpé à l'instigation de l'occupant), qui lui proposait la rédaction en chef d'un nouveau

journal parisien non politique, *Paris-Midi*. Les instances professionnelles, la SGDL en particulier, qui prononça sa radiation temporaire pour cinq ans, lui reprochaient le fait d'avoir travaillé pour un journal collaborationniste et d'en avoir retiré des bénéfices importants : son salaire était passé de 10 000 à 18 000 francs par mois après deux ans, et il touchait un supplément de 7 000 francs de frais (fictifs) en récompense, semble-t-il, de sa « grande souplesse » à l'égard des autorités allemandes. Le Comité d'épuration des gens de lettres prononça, quant à lui, la totalité des interdictions temporaires pour une durée de dix-huit mois, à compter du 1er octobre 1944 (donc pour la période écoulée).

Enfin, des mondanités partagées avec l'occupant pouvaient constituer en soi un motif de condamnation (ou en être le prétexte), comme l'illustre le cas du vieux poète Paul Fort. Septuagénaire, le « prince des poètes » avait fait montre d'une grande vitalité et avait eu une activité débordante pendant les années noires, publiant dans *Comoedia*, *L'Appel*, *Les Nouveaux Temps*, *Panorama* (au total, vingt-cinq articles), rééditant ses ouvrages et publiant trois volumes de ses œuvres complètes, participant à des jurys littéraires (l'Académie Mallarmé, et surtout le jury du Prix des *Nouveaux Temps*), réalisant une quinzaine d'émissions littéraires pour Radio-Paris. Cependant, on ne pouvait lui reprocher la teneur de ses écrits ou de ses engagements publics, qui relevaient de la littérature. Du point de vue financier, la totalité des rémunérations qu'il avait perçues en cinq années s'élevait à 72 325 francs, soit dix fois moins que la somme que Montherlant avait reçue de son seul éditeur, Gallimard, pour les années 1943-1944 (celui-ci était également mieux payé pour ses articles de presse, semble-t-il, puisqu'il percevait en moyenne 2 000 francs par article, contre 500 pour Paul Fort). L'enquête ouverte par la police était restée sans suite. Finalement, le Comité d'épuration des gens de lettres retint contre lui le fait qu'il avait accepté de prendre part à un déjeuner offert en l'honneur des quatre-vingts ans d'Édouard Dujardin, président de l'Académie Mallarmé, sous les auspices des Allemands. Nombre de membres de l'académie ayant refusé de se rendre au déjeuner initialement prévu, auquel Dujardin avait convié un Allemand, il avait été remis *sine die*. Peu après, Paul Fort reçut une invitation, sur une carte de visite frappée d'un nom allemand, à une fête en l'honneur de Dujardin, invitation qu'il accepta, dit-il, par amitié à l'égard de son vieux confrère. C'est ainsi qu'il se retrouva à cette manifestation à l'Institut allemand, dont il prétendait ignorer jusqu'à l'existence[87]. Le poète n'ayant pu se rendre à la convocation du comité, celui-ci le condamna le 28 janvier 1946 à la totalité des interdictions pour une durée de douze mois à dater du 1er octobre 1944. Paul Fort demanda à présenter ses explications, mais le comité

maintint sa décision après l'audition.

Lorsqu'ils pouvaient fournir la preuve qu'ils avaient favorisé des entreprises résistantes, les accusés bénéficiaient, à l'inverse, de circonstances atténuantes, comme l'illustre le cas de Jean d'Agraives*alias* Frédéric Causse. Cet auteur de romans maritimes, qui écrivait avant la guerre pour le ministère de la Marine, avait, à l'instigation de Darlan (dont il était un proche), proposé au responsable allemand de Radio-Paris, Schlottmann, des émissions radiophoniques anti-anglaises, qu'il réalisa à raison de trois par semaine pendant deux mois. Il demanda ensuite à être promu conseiller de la propagande parlée, fonction qu'il n'obtint pas, mais il continua d'adresser aux responsables allemands de Radio-Paris des « notes d'écoute », formulant remarques et suggestions pour une propagande plus efficace. Incarcéré à Fresnes le 7 octobre 1944, il avait été condamné le 10 juillet 1945 à huit mois de prison (peine qu'il avait déjà en fait effectuée préventivement) et à cinq ans d'indignité nationale pour intelligence avec l'ennemi. Le Comité d'épuration des gens de lettres considéra de même que son activité avait favorisé les entreprises de l'ennemi. Cependant, il fut invoqué comme circonstance atténuante le fait que les éditions Colbert, fondées par lui en 1941, avaient préparé des publications pour la Résistance. La durée des interdictions professionnelles fut donc réduite, dans son cas, à dix-huit mois.

Son activité résistante et son activité de combattant, ainsi que son repentir, valurent à Armand Petitjean, alors âgé de trente-trois ans, un non-lieu, malgré les trois articles nettement pro-allemands qu'il avait publiés dans *La NRF*. Mutilé pendant la guerre de 39, Petitjean, qui appartenait au camp antimunichois, était devenu, après la défaite, un propagandiste du régime de Vichy, au sein duquel il combattait les traditionalistes au côté de Paul Marion. Après un passage au secrétariat à la Jeunesse, où il avait codirigé le bureau de la propagande, il était entré aux Compagnons de France, mais ayant échoué à en prendre la tête, il tenta, toujours avec l'appui de Marion, de créer les Jeunesses légionnaires. Il collabora à la revue *Idées*, animée par des propagandistes du ministère de l'Information, et qui se voulait un « laboratoire d'idées » de la Révolution nationale. Il évolua ensuite avec la mouvance qui recherchait une troisième voie entre Vichy et la Résistance, et obtint, à partir de septembre 1943, l'accord du gouvernement d'Alger pour former des « Équipes nationales ». S'étant porté volontaire, il prit part, à partir de novembre 1944, aux combats de la Libération. Poursuivi par la cour de justice de Moulins avec d'autres propagandistes du régime, il bénéficia d'un non-lieu en avril 1946. Ayant reconnu ses torts et exprimé ses regrets verbalement, puis s'étant expliqué dans une longue lettre où il faisait

valoir ses titres patriotiques et son activité de résistant, protégé aussi par une des figures de proue de la Résistance intellectuelle, Jean Paulhan, Armand Petitjean obtint un non-lieu, non sans que le comité eût repoussé à plusieurs reprises le moment de la décision malgré les demandes pressantes et répétées de l'accusé.

Parmi les hommes de lettres ayant été condamnés à une peine légère, on compte le journaliste et poète André Salmon, collaborateur du *Petit Parisien*. La SGDL, qui avait prononcé contre lui une radiation temporaire pour une durée de deux ans et de trois assemblées générales, avait retenu à charge ses articles exaltant la Légion des volontaires français contre le bolchevisme en 1943, et un appel à la collaboration industrielle avec l'Allemagne à l'occasion du Salon technique et industriel inauguré au Grand Palais en février 1941. Ceci lui avait également valu une condamnation à cinq ans de dégradation nationale par la chambre civique de la Seine le 1er juillet 1946, comme le notifiait le commissaire du gouvernement auprès de la cour de justice de la Seine au président du comité Me Milhac, en réponse à sa demande. Lors de sa séance du 2 juin 1949, le Comité d'épuration des gens de lettres prononça à son tour contre lui la totalité des interdictions pour une durée limitée à trois mois, et se confondant avec la suspension déjà prononcée par la Commission d'épuration des journalistes en octobre 1945 (pour une durée de dix-huit mois). En raison du retard pris par le comité et de la nécessité de régulariser la situation des auteurs recensés, il ne s'agissait plus, dans certains cas, comme celui de Salmon, que d'une peine purement symbolique.

Parmi les auteurs mis hors de cause au cours de la session de 1949 se trouvaient deux écrivains de renom, Paul Morand et Jean Cocteau. On reprochait en particulier au premier ses articles dans *Voix française*, mais, en raison de leur teneur purement littéraire, et bien qu'il considérât leur publication dans ce journal comme regrettable, le comité jugea qu'ils n'étaient pas de nature à entacher son honneur professionnel. La procédure judiciaire engagée contre lui avait été classée. Le comité considéra également qu'aucun fait de collaboration ne pouvait être reproché à Cocteau. On l'avait inscrit parce qu'un des membres se souvenait d'un article de lui sur Arno Breker paru dans *Comoedia*, article que le service recherche de presse n'avait pas retrouvé (il était pourtant bien paru, en date du 23 mai 1942).

L'épuration des intellectuels témoigne de la double reconnaissance sociale de l'autonomie de la littérature et du pouvoir symbolique des écrivains. La justice fut d'autant plus clémente envers ceux qui s'en étaient tenus à faire de la littérature qu'ils étaient consacrés, même si le Comité d'épuration des gens de lettres, composé

de représentants des sociétés d'auteurs et des instances professionnelles, les sanctionna pour avoir dérogé au code de déontologie implicite et déshonoré la profession par leur comportement[88]. En revanche, ceux qui furent convaincus d'avoir trahi par leur plume la nation dont ils devaient être l'illustration furent désignés comme les principaux responsables, avec les membres du gouvernement de Vichy, du crime de la trahison. Bien que la loi ne les considérât que comme les complices des éditeurs et plus encore des gérants, les écrivains furent le plus sévèrement châtiés, reconnaissance paradoxale du pouvoir symbolique que leur prêtait la société de leur temps. Un grand nombre d'entre eux, parmi les plus en vue, furent punis pour le crime d'« intelligence avec l'ennemi », que nous allons examiner à présent.

1. Jean Paulhan, *De la paille et du grain* , Paris, Gallimard, 1948, p. 98.
2. Le nombre de dossiers transmis pour être jugés était supérieur, il s'élevait à 127 751 ; Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », *Vingtième Siècle* , n° 33, janvier-mars 1992, p. 78-105 ; A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 430.
3. A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , tableau 23A, p. 685.
4. Voir la liste en annexe.
5. Voir Gisèle Sapiro, « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 111-112, mars 1996, p. 3-35, et *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , chap. 1.
6. L'adhésion à un mouvement de collaboration politique représente 56,1 % des incriminations retenues contre les femmes jugées par les chambres civiques de la Seine. Voir A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 599 *sq* .
7. 40 sur les 55 écrivains composant la population des collaborateurs sont inclus dans la population des 185 écrivains en activité sous l'Occupation. L'élargissement de la population des collaborateurs à 15 individus supplémentaires confirme la plupart des tendances déjà observées dans la précédente étude. Une partie des données a pu être obtenue ou complétée grâce à la consultation de trente dossiers d'instruction judiciaire de la cour de justice de la Seine et d'autant de dossiers d'épuration professionnelle examinés par le Comité d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs.
8. Ceci serait à confirmer en obtenant des informations sur le niveau d'études du père, mais une telle enquête est difficile à réaliser. Sur la manière dont opère cette variable dans le cas de Heidegger, voir Pierre Bourdieu, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger* , Paris, Minuit, 1988, p. 58 *sq* .
9. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », *Situations, III. Lendemains de guerre* , Paris, Gallimard, 1949, rééd. 1976, p. 43-61 (p. 46 pour la citation).
10. Voir sur ce point Hervé Serry, « Déclin social et revendication identitaire : la "renaissance littéraire catholique" de la première moitié du XXe siècle », art. cité ; et Gisèle Sapiro, « Entre le rêve et l'action : l'autobiographie romancée de Drieu La

Rochelle », *Sociétés contemporaines* , n° 44, 2001, p. 111-128.

11. Ils collaborent plus rarement, semble-t-il, à *Paris-Soir* et au *Parizer-Zeitung* , où l'on trouve néanmoins les signatures de José Germain et de Montherlant pour le premier, d'Hermant, Laubreaux et Thérive pour le second. De même, ils ne contribuent qu'exceptionnellement à l'hebdomadaire antisémite *Au pilori* (c'est cependant le cas de Céline et d'un écrivain quasi inconnu : Armand Chastenet de Puységur).

12. Brochure du Groupe Collaboration, *Collaboration. Groupement des énergies françaises pour l'unité continentale* , octobre 1942 (AN : Z6 137 n°1935).

13. Article 3 des statuts du Cercle européen, cité dans une circulaire du 4 février 1942, signée Édouard Chaux, industriel, et Jean Valby, journaliste. Archives Georges Cogniot, musée de la Résistance nationale à Champigny.

14. Brochure « Les conférences du cercle européen, Centre français de Collaboration économique et culturelle européenne », *La Participation de la France à la défense et à l'organisation de l'Europe* , préambule de Jacques Bichelonne, Paris, 14 juillet 1942.

15. Deux versions de la « liste de la littérature à promouvoir » (« Gesamtliste des foerdernswerten Schrifttums »), de 1942 et de 1943, ainsi que le catalogue « Miroir des livres » sont reproduits en annexes (XV-XVII) dans l'ouvrage de Pascal Fouché, *L'Édition française sous l'Occupation 1940-1944* , Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris-VII, 1987, vol. 1, p. 376-406.

16. Voir François Dufay, *Le Voyage d'automne. Octobre 1941, des écrivains français en Allemagne* , Paris, Plon, 2000.

17. Voir Gisèle Sapiro, « La collaboration littéraire », in Albrecht Betz et Stefan Martens (dir.), *Les Intellectuels et l'Occupation (1940-1944). Collaborer, partir, résister* , Paris, Autrement, 2004, p. 39-63.

18. Suivant la théorie du champ littéraire de P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* , *op. cit* .

19. Pour une analyse détaillée de ces types idéaux, voir Gisèle Sapiro, « Figures d'écrivains fascistes », in Michel Dobry (dir.), *Le Mythe de l'allergie française au fascisme* , Paris, Albin Michel, 2003, p. 195-236, et « Formes de politisation dans le champ littéraire », in Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)* , Lausanne, Antipode, 2006, p. 118-130.

20. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* .

21. Claude Mauriac, *Le Temps immobile* , t. IV, *La Terrasse de Malagar* , Paris, Grasset, 1978, p. 186-187.

22. « Adresse au Comité français de Libération nationale », *Les Lettres françaises* , n° 11, novembre 1943.

23. ***, « La confusion sert les traîtres », *Les Étoiles* , n° 13, novembre 1943 (majuscule dans le texte).

24. « Aux quatre vents », *Le Figaro* , 9 septembre 1944.

25. Comme le fait remarquer Herbert R. Lottman, *L'Épuration 1943-1953* [1986], trad. fr., Paris, Fayard, 1986, p. 398.

26. Archives du CNE, Fonds Elsa Triolet-Aragon.

27. Voir Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire* , Paris, Gallimard, 1999, p. 257-258.

28. Lettre de Jean Paulhan à François Mauriac, [30 septembre 1944], in Jean Paulhan, *Choix de lettres* , t. II, *Traité des jours sombres* , Paris, Gallimard, 1992, n° 327, p. 376 ; voir aussi sa lettre à Paul Éluard du 1er octobre 1944, *ibid.* , n° 328, p. 376-377.

29. « Le Comité national des écrivains et l'épuration des Lettres », *Les Lettres françaises* , n ° 26, 21 octobre 1944.

30. « Pierre Benoit rayé de la liste noire », *Les Lettres françaises* , 22 novembre 1946.

31. C'est ce qu'avait prédit Vercors dans sa « Lettre ouverte » aux démissionnaires, *Les Lettres françaises* , n° 140, 27 décembre 1946.

32. Henri Membré, « Épuration internationale. On discute des listes noires au Congrès des Pen-Clubs à Stockholm », *Le Littéraire* , n° 13, 15 juin 1946.

33. Voir J. Paulhan, *De la paille et du grain* , *op. cit.* , p. 52 *sq* . À quoi Vercors répondit : « Qu'est-ce que j'ai pris dans une certaine presse ! Qu'est-ce qu'on a pris tous ! "Gendarmes", on nous a dit, "Policiers", et "Où est la liberté de pensée que vous prétendiez défendre ?" […] J'ai eu beau expliquer qu'il ne s'était jamais agi de ça. Jamais d'interdire aux autres d'écrire, mais au contraire de nous empêcher, nous, d'écrire auprès d'eux ; que, par conséquent, les journaux étaient parfaitement libres de publier les écrivains de leur choix, libres de choisir entre eux et nous » ; Vercors, *Petit Pamphlet des dîners chez Gazette* , Paris, Aux dépens de l'Auteur, 1947, p. 3-4 (une première version a paru dans *Les Lettres françaises* du 4 avril 1947).

34. L'ordonnance du 6 mai 1944 rétablissant la loi du 29 juillet 1881 (dont certains termes sont modifiés) est complétée par celle du 30 septembre réglementant provisoirement la presse périodique, puis, l'année suivante, celle du 12 octobre 1945 supprimant la censure pour les informations d'ordre militaire. Une partie des décrets promulgués en 1939, notamment ceux du 6 mai sur les publications étrangères et du 29 juillet sur l'outrage aux bonnes mœurs, sont maintenus. Voir Nathalie Mallet-Poujol, « Le droit de la presse sous Vichy », in Bernard Durand, Jean-Pierre Le Crom et Alessandro Somma (dir.), *Le Droit sous Vichy* , *op. cit.*

35. Sur ces mesures, voir Peter Novick, *L'Épuration française 1944-1949* [1968], trad. fr., Paris, Balland, 1985 ; Alain Bancaud, « La construction de l'appareil juridique », in Marc Olivier Baruch, *Une poignée de misérables…* , *op. cit.* , p. 73 ; A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit* . (sur la réécriture de l'ordonnance, voir p. 424-428).

36. Sur les conditions de détention, voir Bénédicte Vergez-Chaignon, *Vichy en prison. Les épurés à Fresnes après la Libération* , Paris, Gallimard, 2006.

37. AN : Z6 NL 204.

38. *Ibid* .

39. André Billy, « L'épuration chez les Gens de lettres », *Le Figaro* , 14 octobre 1944.

40. Parmi ceux qui furent déférés à la chambre civique de Paris, on trouve 34 hommes de lettres, publicistes et journalistes, soit 0,4 % de la population totale, selon les chiffres

aimablement communiqués par Anne Simonin. Pour la cour de justice de la Seine, en l'absence d'une étude exhaustive, on doit s'en tenir à des estimations. Nous avons recensé au moins 32 cas d'hommes de lettres et journalistes, pour un total de 8 340 causes entendues (ce dernier chiffre est fourni par Peter Novick, *L'Épuration française* , *op. cit.* , p. 330-331).

41. D'après le titre du dernier article d'Albert Camus, qui clôt la polémique : « Justice et charité », *Combat* , 11 janvier 1945.

42. François Mauriac, « La loterie », *Le Figaro* , 27 décembre 1944, repris in *Le Bâillon dénoué. Après quatre ans de silence* , Paris, Grasset, 1945, p. 205.

43. François Mauriac, « Autour d'un verdict », in *ibid.* , p. 221

44. Alice Kaplan, qui a eu accès à différentes versions de la liste des signataires, donne l'âge moyen de soixante-deux ans ; Alice Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi. Le procès Brasillach* [2000], trad. fr., Paris, Gallimard, 2001, p. 212. Nous avions, pour notre part (*La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , p. 615), calculé une moyenne de cinquante-huit ans (avec un certain nombre de non-réponses) à partir de la liste reproduite dans le livre de Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle* , Paris, Fayard, 1990, p. 151.

45. Voir en particulier Peter Novick, *L'Épuration française 1944-1949* , *op. cit.* ; Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels* , *op. cit.* ; Diane Rubinstein, « Publish and perish : the *épuration* of French intellectuals », art. cité.

46. De manière générale, Paul Fauconnet souligne l'importance du temps dans la procédure d'imputation de responsabilité. L'instruction et l'examen psychologique qui l'accompagne permettent de gagner du temps et de préparer un mouvement contraire au premier jugement de responsabilité, en considérant le « patient ». La défense tente d'ailleurs souvent de retarder la tenue du procès. Or l'instruction des premiers procès des intellectuels à la Libération fut très rapide. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 348 et *passim* .

47. Voir P. Bourdieu, *La Distinction* , *op. cit* .

48. Comme nous l'avons déjà dit, ce chiffre n'est pas exhaustif et le bilan qui suit n'a donc qu'un caractère indicatif en l'absence d'une étude de la population jugée devant la cour de justice de la Seine.

49. Même si l'on ajoute à ce chiffre les 766 exécutions survenues à la suite de décisions rendues par des cours martiales, la proportion de sentences exécutées dans le cas des intellectuels reste nettement supérieure au bilan national. Voir Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », art. cité, p. 91 et 94.

50. Les chiffres de la cour de justice de la Seine sont donnés par Alice Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi* , *op. cit.* , p. 226.

51. *Le Procès de Charles Maurras* , Compte rendu sténographique, Paris, Albin Michel, 1945, p. 265.

52. Il sera cependant libéré en raison de son âge et admis à l'hospice de Chantilly, où il restera jusqu'à sa mort en 1950.

53. Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », art. cité, p. 90 et 92.

54. Données communiquées par Anne Simonin.

55. Selon les données constituées par A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , tableau 14 A, p. 500.

56. *Ibid.* , p. 474.

57. Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », art. cité, p. 90 et 92.

58. Article XIII : « Si un des académiciens fait quelque action indigne d'un homme d'honneur, il sera interdit ou destitué selon l'importance de sa faute. » L'article X prévoit les modalités d'application de l'article XIII. Voir « Statuts et règlements de l'Académie française », 22 février 1635, reproduits in Institut de France, *Annuaire de l'Académie française. Documents et notices sur les membres de l'Académie* , Paris, Firmin-Didot, 1966, p. 25.

59. François Mauriac, « Le sort tomba », *Le Figaro* , 4 septembre 1944.

60. Procès-verbal de la séance du 7 septembre 1944, registre 2 B 20, p. 110, Archives de l'Académie française.

61. Procès-verbal de la séance du 19 octobre 1944, *ibid.* , p. 116.

62. Note du 18 décembre pour M. Jaujard, directeur général des Lettres et des Arts, lui communiquant une lettre de Marcel Pagnol datée du 15 décembre 1944 au délégué du Spectacle du ministère des Beaux-Arts. Au même moment, les employés de la Sacem syndiqués à la CGT s'étaient plaints auprès des pouvoirs publics : alors que l'épuration du personnel de cette société était bien avancée, disaient-ils, celle des auteurs et compositeurs n'était pas commencée, du fait que la commission d'épuration qui avait été constituée attendait d'être habilitée par le gouvernement. Ils demandaient que les mesures nécessaires soient prises d'urgence, en vue des élections au conseil d'administration qui devaient avoir lieu au mois de février (lettre de R. Fouquet, secrétaire du bureau de la section syndicale des Employés des Sociétés des droits d'auteurs de la CGT, du 23 décembre 1944, adressée au président du CNR, qui l'a transmise au ministre de l'Éducation nationale). AN : F21 8114.

63. Comme le notifiait Marcel Pagnol dans la lettre adressée le 14 février 1945 au ministre de la Justice, dont il adressait une copie, avec la lettre concernant les exclusions, au ministre de l'Éducation nationale.

64. Pierre Chanlaine, « Les écrivains et l'Occupation », *L'Aurore* , 29 octobre 1944.

65. Voir Christian Delporte, « L'épuration des journalistes : polémiques, mythes, réalités », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* , n° 34/40, juillet-décembre 1995, p. 28-31, et, du même auteur, *Les Journalistes en France 1880-1950. Naissance et construction d'une profession* , Paris, Seuil, 1999, p. 384-400.

66. Lettre du président du Comité juridique du gouvernement provisoire au Secrétaire général du gouvernement, 1er mai 1945, AN : F21 8114.

67. Ordonnance n° 45-1089 du 30 mai 1945 relative à l'épuration des gens de lettres et compositeurs, des artistes peintres, dessinateurs, sculpteurs et graveurs, AN : F21 8114. Sur l'épuration des artistes, voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite 1940-1944* , Paris, Seuil, 1993, p. 288-296. Sur celle des musiciens, Karine Le Bail, *Musique, pouvoir, responsabilité. La politique musicale de la Radiodiffusion française* , t. III, thèse de doctorat, IEP de Paris, 2005.

68. Lettre de Jean Hytier, conseiller pour les lettres auprès de la direction générale des Arts

et des Lettres, du 19 juillet 1945, adressée au secrétaire général du CNE, Claude Morgan, Archives du CNE.

69. Lettre de Gabriel Audisio à Gérard Frèche, 31 mars 1946, note manuscrite répondant à la lettre d'Audisio, et procès-verbal des séances du 1er et du 8 avril 1946, AN : F21 8114. On se demanda aussi s'il fallait rendre publics les cas d'acquittements ou de non-lieu, les uns alléguant que cela innocenterait les auteurs concernés, les autres que cela leur causerait au contraire du tort, puisque leur mise en cause serait rendue publique. Si au *JO* ne furent publiées que les sanctions, *Le Littéraire* n° 4 du 13 avril 1946 donna en revanche la première liste complète des décisions du comité, y compris les cas de non-sanction.

70. « L'épuration chez les écrivains. Une lettre de M. Jean Paulhan », *Le Littéraire* , n° 2, 30 mars 1946.

71. « L'épuration chez les écrivains. Une lettre de M. Gabriel Audisio », *Le Littéraire* , n° 3, 6 avril 1946.

72. Procès-verbal de la séance du 14 octobre 1946 du Comité d'épuration des gens de lettres (AN : F21 8114) et lettre de Gabriel Audisio au président du CNE, 29 novembre 1946, Archives du CNE. Aucune pièce ne permet de reconstituer les conditions dans lesquelles les travaux du Comité d'épuration ont été interrompus. Les procès-verbaux s'arrêtent au 29 octobre 1946. Le 20 avril 1948, Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres, adresse une note au directeur de l'Architecture, lui demandant la mise à disposition d'une pièce rue de Valois pour le Comité national d'épuration des gens de lettres, qui souhaite reprendre l'activité interrompue depuis un an. Il l'assure que les travaux du comité s'achèveront dans un délai de deux ou trois mois.

73. Entretien avec Lucien Scheler, 24 juin 1991.

74. Nous avons consulté 30 dossiers individuels d'épuration professionnelle, dans la série AN : F21 8122-26.

75. L'erreur vient du fait que le parquet avait recherché son dossier, à la demande de Me Milhac, en tant que rédacteur de *La Gerbe* , et n'a donc pas retrouvé sa trace au procès des rédacteurs du journal dont il ne faisait évidemment pas partie. Sur Robert Vallery-Radot, voir la notice d'Hervé Serry dans l'édition augmentée du *Dictionnaire des intellectuels* , Jacques Julliard et Michel Winock (dir.), Paris, Seuil, 2002, p. 1389-1390.

76. L'erreur vient du fait que l'article a été recherché en 1940, alors qu'il est paru l'année suivante : Claude Farrère, « Face au malheur », *La Gerbe* , 10 avril 1941. Claude Farrère, dans le questionnaire qu'il a rempli pour la SACD, prétend que cet article, écrit par lui, n'était pas destiné à ce journal, auquel il aurait été transmis par un tiers à son insu.

77. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., p. 82 *sq* .

78. *Ibid.* , chap. 8.

79. René Benjamin, *Le Maréchal et son peuple* , Paris, Plon, 1941 ; *Les Sept Étoiles de France* , Paris, Plon, 1942, tiré à 20 000 exemplaires ; *Le Grand Homme seul* , Paris, Plon, 1943.

80. René Benjamin, *La Galère des Goncourt* , préface de Sacha Guitry, Paris, L'Élan, 1948.

81. Voir Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », art. cité, p. 100.

82.

Même si l'on rapporte le nombre de sanctions prononcées au nombre de dossiers ouverts, on atteint le taux de 30 %.

83. Parquet de la cour de justice de la Seine, « Exposé », 28 juin 1946, AN : Z5 49 n° 1877.

84. Thérive avait aussi signé le manifeste paru dans *Le Cri du peuple* au lendemain du bombardement des usines Renault en 1942, mais il prétendit que cette signature avait été apposée à son insu.

85. Montherlant a publié une version revue et corrigée de ce mémoire : Henry de Montherlant, *L'Équinoxe de septembre* , suivi de *Le Solstice de juin* et de *Mémoire* , Paris, Gallimard, 1976. Nous avons comparé ailleurs les différentes versions du mémoire ; G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , p. 98 *sq.*

86. Voir Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration… , op. cit* ., p. 299.

87. Paul Fort s'était expliqué sur tout cela dans une lettre qu'il avait adressée à Paul Valéry et à Georges Duhamel le 23 septembre 1944, après avoir vu son nom inscrit sur la « liste noire ». Il en fut effectivement radié à l'occasion de la publication de la deuxième version au mois d'octobre suivant. Le poète a joint cette lettre au questionnaire de la SACD qu'il a envoyé au Comité d'épuration des gens de lettres en novembre 1945.

88. Des règles de déontologie peuvent exister de façon implicite sans être codifiées, comme l'a montré, pour le cas des médecins en France à la fin du XIXe siècle, Robert Nye, « Les médecins, la déontologie et l'État », art. cité.

11

La trahison des intellectuels

Les procès des intellectuels avaient une particularité. Dans son mémoire en défense, Henri Béraud pointait le fait que seul le texte de ses écrits avait été retenu contre lui. Et en effet, ainsi que l'expliqua le commissaire du gouvernement André Boissarie au procès de Hérold-Paquis : « Dans une affaire de ce genre, […] les seuls témoins à charge, ce sont vos écrits. L'accusation n'en a pas besoin d'autres[1]. » Il n'y en eut point d'autres aux procès de Brasillach, de Hérold-Paquis et d'Abel Hermant, pour ne citer que ceux de 1945. « Les écrits restent… », sous-titrait l'article des *Lettres françaises*, rendant compte de celui de Brasillach[2].

L'imprimé constituait une pièce à conviction qui avait l'avantage de présenter à la fois un caractère objectif par sa matérialité et une manifestation des intentions de l'auteur. La publication était bien conçue, du point de vue juridique, comme un acte. Cette conception fut contestée par la défense qui tenta, dans toutes les affaires, de tourner l'incrimination en procès d'opinion[3]. L'enjeu était ici bien plus vital que dans les précédents procès : l'auteur d'un acte de trahison encourait la peine de mort. Que seuls ses écrits fussent retenus à charge était, aux yeux de Béraud, la preuve que son procès « s'écart[ait] du domaine des actes pour s'en tenir à celui des idées », et que, par conséquent, son affaire se résumait à un « procès d'opinion[4] ». L'accusation devait, de son côté, démontrer que le discours était un acte de trahison ou de nature à nuire à la défense nationale (ou encore, pour les affaires déférées en chambre civique, un délit relevant de l'indignité nationale). La forme, journalistique ou pamphlétaire, et la diffusion donnée au discours, surtout lorsqu'il avait paru dans la grande presse, étaient perçues comme le signe à la fois de son efficience et des intentions de l'auteur, c'est-à-dire sa volonté d'influencer l'opinion. Dans les cas où des témoins à charge furent convoqués, c'était afin de montrer que les paroles avaient été suivies d'effets, que les dénonciations avaient entraîné des sanctions pour les individus désignés. Encore fallait-il démontrer la relation de causalité entre l'écrit et l'action de préjudice.

Acte de trahison ou délit d'opinion ?

La réappropriation de la morale nationale par les résistants s'accompagna d'un retournement de l'accusation de trahison contre ceux qui l'avaient brandie pendant quatre ans pour justifier la répression féroce menée contre les opposants à la Collaboration et au gouvernement de Vichy, lors même que ce gouvernement venait de livrer les deux tiers du territoire français à l'occupant. Comme l'écrit Alain Bancaud, la trahison représente « le crime le plus grave, mais aussi le crime unificateur, des différentes formes d'épuration[5] ».

Si l'atteinte à la « sûreté extérieure et intérieure de l'État » remonte au Code pénal révolutionnaire de 1791, le crime de trahison devait recevoir une définition plus large dans les articles 75 à 83 du Code napoléonien, qui le punit de mort. Requalifié comme crime politique sous la monarchie de Juillet, il fut déféré en cour d'assises et bénéficia de circonstances atténuantes. En 1848, la peine de mort, qui subsistait dans l'arsenal répressif, fut abolie pour les affaires politiques par la Constitution du 4 novembre et remplacée par la déportation dans une enceinte fortifiée. L'affaire Dreyfus donna au crime de trahison une actualité nouvelle. Tandis que le capitaine Dreyfus était condamné au nom de l'article 76, le ministre de la Guerre, le général Mercier, déposait un projet de loi demandant le rétablissement de la peine de mort pour le crime de trahison. Son vœu ne fut exaucé qu'en 1939, par le décret-loi du 29 juillet, qui revoit l'ensemble du dispositif, et redéfinit l'article 75 : « Sera coupable de trahison et puni de mort », notamment, tout Français qui, « en temps de guerre, entretiendra des intelligences avec une puissance étrangère ou avec ses agents, en vue de favoriser les entreprises de cette puissance contre la France[6] ». C'est sur la base de cet appareil législatif que furent jugés, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ceux qui étaient accusés d'avoir collaboré avec les Allemands, appareil que venait compléter le nouveau crime d'« indignité nationale », puni par la « dégradation nationale », qui entraînait la perte de droits civiques et parfois la confiscation de biens.

Dans les textes officiels et les ordonnances fondées sur le Code pénal, les faits incriminés sont strictement circonscrits autour de ce crime dont la définition est nationale : l'attentat contre la République n'y figure pas plus que celui qui vise différentes catégories ou groupes sociaux, juifs, francs-maçons, communistes[7]. Il s'agit de réprimer l'atteinte à la nation présentée comme une communauté unie. Les articles 75 et suivants, modifiés par les décrets-lois des 29 juillet 1939 et 9 avril 1940, permettent d'engager des poursuites contre les individus suspects des crimes et délits contre la sûreté de l'État

commis durant l'occupation allemande :

> - en favorisant les entreprises contre la France d'une puissance ennemie, par des discours, conférences, films, pièces de théâtre, chansons, écrits, imprimés périodiques ou non, placards ou affiches, ou par tous les autres moyens, proférés, exposés ou diffusés par lui dans les lieux publics, ou portés à la connaissance du public, ou dans ce but, directement ou sous sa direction ou, surveillance ou contrôle,
> - en entretenant des intelligences avec l'ennemi ou avec ses agents,
> - en servant, par quelque moyen sur [*sic*] ce soit, la propagande allemande, ou les intérêts d'une puissance ennemie,
> - en donnant son concours, aide, assistance aux auteurs des crimes ou délits ci-dessus spécifiés, commis notamment par l'un des moyens indiqués, dans les faits qui les auront préparés, ou facilités, ou dans ceux qui les auront consommés,
> - en vue de permettre sciemment à une puissance ennemie d'augmenter son potentiel de résistance à la libération de la France ; ou d'amener la population à collaborer avec ladite puissance en vue d'assurer plus facilement son contrôle des forces de la Nation, ou de lui permettre de les utiliser plus complètement à son profit ; ou dans un but de démoralisation du peuple français[8].

Si la propagande en faveur du « racisme » et des « doctrines totalitaires », de même que la détention de fonctions dans un des services du commissariat aux Questions juives apparaissent dans l'ordonnance du 26 août 1944 instituant l'indignité nationale, c'est parmi les exemples d'aide apportée à l'Allemagne et de l'atteinte « à l'unité de la nation ou à la liberté et à l'égalité des Français », liberté et égalité renvoyant ici à la Déclaration des droits de l'homme plutôt qu'au régime républicain. Elles disparaîtront de la nouvelle version du 26 décembre 1944, de même que l'adhésion déclarée au régime de Vichy. Le fait d'avoir « travaillé à l'établissement en France d'un ordre politique inspiré des doctrines hitlériennes », qui figurait dans la première définition de l'indignité nationale entre l'automne 1942 et le printemps 1943, après l'aide apportée à l'envahisseur, n'a pas été retenu dans la rédaction finale de l'ordonnance promulguée en août 1944[9].

Cette ordonnance, qui ne s'appuyait pas, rappelons-le, sur le Code pénal, comportait une liste non limitative de faits caractérisés comme répréhensibles. En ce qui concerne les procès en cour de justice, l'ordonnance instituant les faits de collaboration laissait en revanche aux cours de justice le soin d'apprécier en quoi consistaient les faits ayant favorisé les entreprises de l'ennemi. Cette marge d'appréciation était une source d'ambiguïté, qui explique que, très vite, des protestations se soient élevées contre l'arbitraire des mesures de justice. Une critique fréquente touchait à l'absence d'échelle proportionnant la responsabilité à la gravité des crimes. La structuration du dispositif juridique en trois niveaux, cours de justice, chambres civiques et épuration administrative ou assimilée (professionnelle), établissait pourtant une telle hiérarchie, de même que la diversification des sanctions. Mais si la modulation de la culpabilité était admise par l'ordonnance relative à l'indignité

nationale, selon « l'importance et la fréquence des agissements » et la « pression » exercée sur l'inculpé[10], les actes de trahison relevant des articles 75 et suivants du Code pénal entraînaient, si l'accusé était reconnu coupable par la cour de justice, la peine capitale – abolie pour les crimes politiques en 1848, elle avait été, on l'a vu, rétablie en 1939 –, le recours aux circonstances atténuantes, quoique admis en principe, étant strictement limité. Ce sont les condamnations à mort prononcées dans les mois qui ont suivi la libération de Paris, alors que la guerre n'était pas encore terminée, qui ont provoqué les protestations contre l'arbitraire des mesures de justice. Or, comme on l'a rappelé au chapitre précédent, les intellectuels furent les premiers jugés.

Les dossiers des écrivains et journalistes présentaient un aspect qui les prédisposait à incarner le crime de trahison : les écrits constituaient une preuve matérielle de l'intention, du choix volontaire, qui distinguait la trahison de la collaboration structurelle et permettait l'individualisation et la subjectivation de la responsabilité. Dans son réquisitoire au procès de Charles Maurras, le commissaire du gouvernement Thomas dit ainsi : « […] c'est sur sa voix, c'est sur ce qu'il a écrit que vous allez le juger. Il ne peut pas le renier, il en a la paternité absolue[11] ». Les écrits pouvaient toutefois être regardés comme la manifestation des convictions politiques de leur auteur, ainsi que le fit valoir la défense. Un appel en faveur de Céline, signé par les intellectuels américains Henry Miller, Milton Hindus, Edgar Varèse, James Laughlin, Kenneth Patchen, Edmund Wilson, Will Rogers Jr et Robert Parker, invoquait comme premier argument le fait que, « en l'absence de toute preuve portant sur des *actes* concrets, il n'y a pas, selon nous, matière à juger ou à punir Céline pour avoir simplement exprimé des *opinions*, si impopulaires soient-elles[12] […] ». L'accusation devait démontrer qu'il ne s'agissait pas d'un procès d'opinion, que l'auteur n'était pas poursuivi pour ses idées mais pour ce qui était défini comme des actes de trahison. Ce conflit d'interprétation sur le fond fut au cœur des procès de l'épuration, surtout quand l'« activité littéraire », terme qui, dans le jargon policier de l'époque, renvoyait aux écrits d'un auteur en général, ne s'était pas accompagnée d'autres activités comme les conférences et la participation à des organisations politiques.

La propagande en faveur de la collaboration franco-allemande était considérée comme l'acte de trahison le plus indiscutable. Directeur politique du quotidien *Aujourd'hui*, Georges Suarez y avait, selon l'exposé des faits retenus contre lui, activement milité en faveur d'une « collaboration totale de la France avec l'Allemagne », faisant l'apologie de Hitler et l'éloge du vainqueur, dont il louait « "la courtoisie, le tact, la loyauté, la civilité, la générosité, les dispositions

magnanimes, la discrétion” », préconisant l’alliance avec l’Allemagne « “dont tous les ennemis sont devenus les nôtres” » (éditorial du 26 novembre 1942), essayant de « faire partager à ses lecteurs sa foi dans la victoire finale de l’Allemagne ». Il avait ainsi écrit dans son éditorial du 8 juin 1944 : « C’est l’Allemand qui défend notre sol[13]. »

« Il est évident, même pour l’esprit le moins averti que l’arme de la propagande a toujours été considérée par l’Allemagne comme faisant partie intégrante de sa machine de guerre », était-il écrit dans l’acte d’accusation contre Robert Brasillach[14]. C’est elle qui permettait de s’assurer la collaboration des populations occupées et l’accès aux ressources humaines et matérielles nécessaires à l’effort de guerre de l’occupant. En France où, à l’issue de trois guerres, la germanophobie était fortement enracinée, la tâche était plus ardue. Le recrutement de propagandistes français fut donc une pièce centrale dans l’acclimatation de la situation d’occupation.

C’est, dans cette logique, en tant que « traître » à la nation, et non pour l’expression d’opinions violemment antirépublicaines, ni même en vertu de la loi du talion qui eût commandé de le forcer « à boire la coupe empoisonnée [qu’il avait] préparée pour d’autres », que Brasillach fut jugé, comme le précisa le commissaire du gouvernement Reboul dans son réquisitoire. Il avait incité au dépassement de la politique de Montoire, appelant de ses vœux une alliance avec l’Allemagne. Sa germanophilie affichée remontait au début de l’Occupation, comme il l’avait lui-même raconté dans une de ses « Lettres à quelques jeunes gens » publiée par le journal *Révolution nationale* le 19 février 1943. Il n’avait pas hésité non plus à recourir à la métaphore des relations sexuelles pour décrire le « collaborationnisme de cœur » qui accompagnait, « chez les meilleurs », le « collaborationnisme de raison » :

> J’ai contracté, me semble-t-il, une liaison avec le génie allemand, je ne l’oublierai jamais.
> Qu’on le veuille ou non, nous aurons cohabité ensemble ; les Français de quelque réflexion durant ces quelques années auront plus ou moins couché avec l’Allemagne non sans querelles, et le souvenir leur en restera doux[15].

La trahison ne faisait pas de doute lorsque l’activité de propagande avait été menée avec le soutien matériel des Allemands, comme dans le cas d’un des premiers jugés et condamnés à mort le 30 octobre 1944, un obscur homme de lettres répondant au nom d’Armand Chastenet de Puységur. Ce dernier aurait rencontré en juin 1940, chez le lieutenant Radeke, directeur de la ReichsKreditGesellschaft et l’un des chefs de la Gestapo, le directeur général de la Société générale, M. Ardant, qui l’avait invité à la fin de l’année 1940 à fonder un journal intitulé *Quand même* afin de soutenir le rapprochement franco-allemand. N’ayant pas obtenu l’autorisation

nécessaire, il entreprit en 1941 de diffuser des lettres hebdomadaires, tirées à 2 000 exemplaires, et qui furent recueillies en volume sous le titre *Paroles d'un croyant*, d'après Lamennais. La diffusion était assurée par les services de la propagande allemande du major Kott[16].

Les rapports de police tentaient d'apporter des « preuves » de l'acte de trahison. L'« activité littéraire » d'Alphonse de Chateaubriant, telle qu'elle ressortait de ses articles dans l'hebdomadaire ultra-collaborationniste *La Gerbe* qu'il avait fondé en 1940, « prouv[ait] qu'il fit toujours une très grande propagande en faveur de l'Allemagne », selon un rapport. Elle montrait

> avec quelle sympathie, il estimait l'Allemagne et avec quelle ferveur, il prêchait la Collaboration Franco-Allemande. Dans son journal *La Gerbe* , on trouve à côté d'articles de Robert Brasillach et autres journalistes, collaborateurs notoires, ses écrits où il s'élève contre les Alliés Anglo-Américains et Bolchevistes et où il prône la grandeur de l'Allemagne, et la valeur de la Collaboration[17] […].

Chateaubriant avait en outre publié diverses brochures de propagande, dont l'une était intitulée *Un chef et son peuple. Revue documentaire de la vie d'Hitler*, et comportait une préface et des commentaires signés de lui. Sa correspondance avec les autorités occupantes ou les ministres de Vichy fournissait des compléments de preuve de son activité collaborationniste, montrant que « dans le domaine politique il exerçait une action importante et utile toujours aux intérêts allemands », ainsi que le formulait l'exposé des motifs[18]. Interrogé au cours de l'instruction, l'ex-ambassadeur allemand à Paris Otto Abetz confirma qu'il était favorable au projet que lui avait soumis Chateaubriant et qu'il lui avait obtenu l'autorisation de la Propaganda Staffel.

À propos de Jacques Boulenger, homme de lettres et publiciste qui avait été membre du PPF depuis 1936 (il était toutefois précisé qu'il n'avait jamais milité dans ce parti), et qui avait écrit dans de nombreux journaux collaborationnistes (notamment *Je suis partout*, *Le Cri du peuple*, *Les Nouveaux Temps*, *Le Matin*, *Aujourd'hui*), les rapports de police signalaient plusieurs articles politiques et de philosophie politique dans *Aujourd'hui*, où il s'était fait un « ardent défenseur de la collaboration franco-allemande » et où il critiquait la politique anglo-américaine[19] ». Son décès, en novembre 1944, éteignit les poursuites et l'instruction du dossier d'indignité nationale en cours de constitution.

Bien que les faits de collaboration ne fussent définis qu'en référence à la signature de l'armistice (mis à part les entreprises pour lesquelles c'était la date du 1er septembre 1939 qui avait été retenue), les rapports de police n'hésitaient pas à remonter en arrière pour montrer la cohérence et la continuité des engagements des intellectuels en cause, ce qui conduisait parfois à une relecture

déterministe de leur parcours, mais aussi à les soupçonner de crime par anticipation, pourrait-on dire. Il est par exemple écrit dans un rapport de police concernant Drieu La Rochelle que celui-ci était connu « comme un collaborateur notoire, admirateur des idées nazies et il était partisan d'une collaboration franco-allemande avant la guerre actuelle[20] ». Son suicide, le 15 mars 1945, mit un terme aux poursuites.

Si, en principe, les idées politiques ne devaient pas être en soi un motif à charge, le caractère politique de l'« activité littéraire » donnait presque automatiquement matière à présomption, comme il ressort des rapports de police. Loin de s'en tenir à son activité journalistique, Rebatet avait publié des brochures et tenu des conférences à la gloire du national-socialisme et du fascisme, expliquait un commissaire. Il « laissait voir ses opinions politiques » même dans les critiques théâtrales et cinématographiques qu'il publiait sous le pseudonyme de François Vinneuil dans *Je suis partout*. La teneur de ses publications et discours faisait qu'il devait être considéré comme « propagandiste des idées fascistes et nationales socialistes[21] ».

Dans les motifs à charge retenus par le ministère public, ce n'est cependant qu'en tant qu'il avait contribué à légitimer une nation ennemie que le soutien à l'Allemagne nazie, au régime hitlérien et à sa doctrine fut qualifié d'acte de trahison. L'exposé des faits reprochés à Rebatet se concentrait sur *Les Décombres*, ouvrage qui renfermait « l'exposé complet des opinions politiques » de l'accusé, développées ensuite dans ses articles et conférences. Et le juge d'instruction de préciser :

> Si R. s'était borné à révéler les preuves de l'incapacité des chefs civils et militaires, on pourrait difficilement dire qu'il a entendu servir les entreprises de l'ennemi. On pourrait admettre qu'il a voulu réveiller chez les Français le sentiment de la dignité nationale. Mais l'ouvrage est animé tout au long de ses 664 pages d'un esprit antidémocratique si violent et si insultant que tout Français qui n'a pas perdu le sens national en est profondément choqué et blessé. Ce vaste pamphlet vise à humilier l'esprit républicain et à exalter la doctrine nationale socialiste. L'ouvrage entier tend vers la conclusion : la France a été vaincue par la faute des juifs et des républicains qui l'avaient corrompue. Elle n'est plus qu'un objet de dégoût. L'Allemagne est saine et forte parce qu'elle est nationale socialiste. Elle vaincra et son régime triomphera. C'est le souhait et la certitude de l'auteur[22].

Le livre révélait la conviction profonde de l'auteur, son « opinion fondamentale », selon laquelle il n'y avait pas d'avenir en dehors du fascisme. Cela déterminait « les deux faces de son attitude : admiration sans réserves pour l'Allemagne hitlérienne. Haine à mort contre la République ». Jusque-là, on était encore dans le domaine de l'opinion. Mais l'exposé poursuivait en arguant que « dans le domaine de la propagande, cela se tradui[sai]t par une action violente contre tous les Français qui ne pensent pas comme lui, c'est-à-dire en politique

intérieure, les républicains, en politique extérieure les Gaullistes ». Contre eux, il menait « campagne », réclamant « les pires sévérités », les présentant comme « des terroristes qu'il faut abattre », exhortant, pour les combattre, à la constitution d'une « milice "armée et agissante" ». Ainsi, Rebatet s'était livré à des actes de dénonciation contre des Français, dénonciations qui n'étaient pas que collectives, mais qui visaient aussi des individus. On reviendra plus loin sur cette accusation qui touche à la question des effets des actes reprochés à ces intellectuels.

La promotion d'une unification européenne, qui ne pouvait alors s'opérer que sous l'égide de l'Allemagne nazie, fut également retenue à charge comme un thème de propagande en faveur de l'ennemi. Lors de l'interrogatoire de confrontation, le juge d'instruction reprocha à Lucien Combelle d'avoir, au fil de ses articles dans *Révolution nationale* – journal qu'il avait acheté en 1942 à Jean de Fontenoy avec des fonds du ministère de l'Information –, exprimé son admiration pour les doctrines hitlériennes et sa disposition à sacrifier les intérêts de la France à son idéal d'une Europe sous hégémonie allemande. C'était, en effet, sur la base des idées économiques, sociales, politiques et militaires du parti hitlérien que devait se construire cette unité européenne qu'il avait appelée de ses vœux dans de nombreux articles. « Que devenait donc dans ces conditions l'indépendance de votre patrie ? », lui demanda le juge. Aux yeux de ce dernier, l'activité de Combelle avait indiscutablement « porté atteinte, ou tenté de porter atteinte à l'unité morale du peuple français qui devait resté [*sic*] uni dans le cadre de ses lois républicaines, pour le combat contre la puissance ennemie ». Il lui reprochait par-dessus tout d'avoir écrit qu'il serait injuste que l'Allemagne perdît la guerre : « […] car il s'agit bien de mérite ; dans une Europe qui cherche depuis des années des nouvelles raisons politiques et sociales de vie, de croissance, d'expansion et – pourquoi pas – de domination, le national-socialisme allemand a amplement justifié sa "nécessité[23]". »

Parmi l'abondante production de Pierre Godmé*alias* Jean-Pierre Maxence, ce sont ses articles dans *Paris-Midi* qui furent retenus contre lui. Il avait adopté « une attitude nettement politique » en y publiant presque quotidiennement, de mai 1941 à février 1944, un article traitant « de toutes les questions chères à la propagande allemande », argua le juge d'instruction. Il avait ainsi « participé à cette propagande ennemie, avec un entêtement conforme aux méthodes de Goebbels » :

> Inlassablement il a exposé aux Français que leur intérêt était de collaborer étroitement avec les Allemands, dans le domaine économique en se soumettant de bonne grâce au STO, dans le domaine militaire, en s'enrôlant dans la LVF ou en luttant contre les Alliés qui prenaient position en Afrique du Nord, à Madagascar, en Syrie ou ailleurs. Il a répété à satiété aux Français qu'ils n'avaient rien de bon à attendre des Anglo-Américains, voleurs de nos colonies et mauvais soldats, des Russes, danger mondial. Il a

dit sa confiance dans la victoire allemande qu'il souhaitait[24].

Le juge d'instruction conclut qu'il y avait des charges suffisantes pour l'inculper du crime d'atteinte à la sûreté extérieure de l'État.

La reprise des thèmes de la propagande ennemie, à savoir les attaques contre les Alliés, de Gaulle, la Résistance, qui participaient de la légitimation de l'Occupation et de la justification de la collaboration, était également considérée comme un acte de trahison. L'éditorialiste d'*Aujourd'hui* Georges Suarez n'avais cessé de « couvrir d'injures, de sarcasmes et de menaces l'Angleterre et les États-Unis, la Russie et les peuples qui ont refusé de se soumettre à la tyrannie des puissances de l'Axe, et les Français qui, dans leur propre patrie ou dans l'exil, dans la clandestinité ou au grand jour, ont continué la lutte, pour ne pas subir l'esclavage qui les attendait en cas de victoire de l'Allemagne », était-il écrit dans l'exposé des faits. Il avait dépeint le général de Gaulle comme un « vulgaire mercenaire », un « aventurier », « le moniteur d'une équipe sélectionnée d'illusionnistes et d'acrobates radiophoniques », un « traître », un « félon[25] ».

Selon le réquisitoire du commissaire du gouvernement Raymond Lindon (le père de l'éditeur Jérôme Lindon), Henri Béraud avait, par ses articles dans l'hebdomadaire *Gringoire*, servi les desseins de l'ennemi :

> L'Allemagne avait besoin, dans ce pays où l'esprit critique est si répandu, d'avoir des écrivains français pour doubler la propagande de Goebbels. Elle avait besoin de gens pour propager ses thèmes : la haine de l'Angleterre et des Russes, la haine des démocrates, la haine des Français entre eux et l'impossibilité d'une victoire des Anglo-Saxons qui, au surplus, nous apporterait la révolution. Eh bien, Béraud fait cette besogne. Il s'est livré à une propagande de nature à démoraliser l'opinion et à nuire gravement à la défense nationale[26].

Quant à Rebatet, l'exposé des motifs précise que, dès 1940, il est « un agent de la propagande allemande, il ne s'en tient pas à des articles contre ses ennemis politiques de l'intérieur, juifs, francs-maçons et démocrates. C'est aux adversaires de l'Allemagne, aux gaullistes et aux Anglais, c'est-à-dire aux deux seules forces militaires qui se dressent encore contre l'armée allemande qu'il s'en prend[27] ».

Les attaques et incitations à la haine contre certains groupes sociaux étaient aussi, comme on le voit, mentionnées dans la mesure où elles avaient servi la propagande ennemie en divisant la nation et en portant atteinte « à l'unité morale du peuple français », comme le formula le juge d'instruction dans sa confrontation avec un des inculpés, ou en tentant de le faire[28]. Il était reproché à Chastenet de Puységur d'avoir adopté « une politique raciale qui était celle de l'Allemagne et qui divisait les Français[29] ». L'exposé des faits au procès d'Henri Béraud était une longue énumération de ses diverses prises de

position présentées comme une incitation à des sentiments de haine qui servaient directement les objectifs de l'ennemi :

> Ces articles visaient explicitement à développer chez le lecteur les sentiments suivants :
> Haine de la démocratie parlementaire, jugée responsable de la guerre et de la défaite.
> Haine des juifs et des francs-maçons, qui auraient à la fois poussé à la guerre et au désarmement.
> Haine de l'Angleterre, faux allié, qui nous a entraînés dans la guerre et nous a abandonnés dans la bataille, qui nous divise, nous affame, vole nos colonies et ne songe qu'à nous asservir.
> Mépris de l'armée russe, dans les forces de qui nous ne pouvons compter.
> Sentiment de l'impossibilité de la victoire des Alliés.
> Vanité des espérances mises dans cette victoire, qui ne nous apporterait, au surplus, que la révolution.
> Haine atroce envers le Général de Gaulle et les Français « dissidents », qui trahissent l'intérêt national et sont à la solde de l'Angleterre, pour faire la besogne de celle-ci.
> Or, ces sentiments sont précisément ceux que l'occupant souhaitait voir se développer dans l'opinion française, afin qu'elle fût rendue consentante à l'accomplissement de ses desseins.
> Il apparaît que la propagande de Béraud ne pouvait avoir pour résultat que d'affaiblir l'esprit de résistance, et qu'un tel objet a nécessairement été recherché par lui en pleine conscience. […] La propagande de Béraud, telle qu'elle résulte de l'examen de ses articles, constitue le crime d'intelligence avec l'ennemi prévu par les articles 75 et suivants du Code pénal[30].

Ces faits suffirent, dans son cas, à le faire condamner à mort, verdict contesté, on s'en souvient, par François Mauriac, aux yeux de qui ils ne donnaient pas matière à l'accusation de trahison. En effet, si ses articles transpiraient de violence et de haine tant à l'égard de l'Angleterre que des « ennemis de l'intérieur », on n'avait pu trouver sous sa plume d'appels frénétiques à la collaboration franco-allemande tels qu'en regorgeaient les écrits de ses confrères ultras restés à Paris.

Moins encore que Béraud pouvait-on suspecter Maurras de germanophilie. Ni trouver parmi les centaines de feuillets que l'écrivain septuagénaire avait fait paraître dans son journal, *L'Action française*, replié en zone sud (à Limoges puis à Lyon), d'expression de sentiments pro-allemands. Pourtant, au moment où le territoire français était envahi par l'« ennemi de toujours », le belliciste des années 1920 avait rengainé son épée d'académicien et déposé les armes, s'inclinant devant la politique du maréchal Pétain, notamment lors des accords de Montoire, qu'il « approuv[a] sans réserve », lui qui avait ferraillé avec tous les gouvernements précédents. Ou plutôt, et c'est ce qui lui était reproché dans l'exposé des faits, il avait retourné sa plume contre la « perfide Albion » tout en multipliant les attaques contre les « ennemis de l'intérieur », républicains, fonctionnaires, syndicalistes, juifs, fidèle sur ce point à un combat qui remontait à l'affaire Dreyfus, mais qui visait désormais aussi les résistants et les gaullistes :

> Ses campagnes contre les Français qui luttaient pour la libération de la France, contre

ses alliés, contre tout ce qui pouvait amener la délivrance, ont été aussi acharnées qu'incessantes ; le 23 août 1944 même, il n'avait pas désarmé et réclamait dans un de ses derniers articles des sanctions contre les patriotes[31].

L'exposé précisait encore que l'offensive antisémite visant « une partie de la population française déjà persécutée par les nazis [était] d'autant plus odieuse qu'elle [était] en harmonie avec les consignes de la propagande allemande ; sur ce point, Maurras rejoi[gnai]t les théories de l'hitlérisme[32] ». Relevant de l'incitation à la haine, la désignation des juifs comme « fauteurs de défaitisme et de trahison » était aussi assimilée, implicitement, à une dénonciation. Le leader d'Action française avait, en outre, exhorté à l'exécution sommaire d'un certain nombre d'otages choisis parmi les meneurs communistes, en représailles contre les attentats commis par le Parti. Il était allé jusqu'à suggérer de prendre et d'exécuter des otages au sein des familles de gaullistes. Il avait, par ailleurs, soutenu la relève des ouvriers en Allemagne et la création de la Milice dont le chef, Darnand, « fidèle exécutant des ordres d'Hitler, en accord avec les Waffen SS qui armaient les miliciens, ordonnait à ses troupes jointes aux Allemands de traquer le maquis et d'épurer les soldats de la résistance[33] ».

Suivant les consignes de l'inspecteur général du service judiciaire[34], le commissaire du gouvernement Thomas ouvrit son réquisitoire en disant qu'il ne ferait pas à Maurras un procès d'opinion, qu'il ne lui reprocherait pas d'avoir été monarchiste et antidémocrate : « Avant guerre, il avait tous les droits. Il pouvait faire toutes les campagnes qui lui plaisaient : la liberté d'opinion était entière. Quand il attaque les Juifs, quand il attaquait à ce moment les communistes, ceux-ci pouvaient se défendre. Ils ne s'en sont d'ailleurs pas privés. »

Ce que le ministère lui reprochait était de les avoir « critiqués, attaqués, désignés à l'envahisseur contre lequel ils lutt[ai]ent » alors que le pays était en guerre, et, en approuvant certaines lois et décisions du gouvernement de Vichy, en les propageant, d'avoir fait le jeu de l'ennemi. L'inculpation de trahison désignait l'« intelligence avec une puissance étrangère ou avec ses agents, en vue de favoriser les entreprises de cette puissance contre la France ». Le commissaire avait également retenu contre lui l'article 76 qui condamnait les « campagnes de démoralisation de l'armée, de la nation » menées pour « venir en aide à la puissance étrangère[35] ». Il affirmait se placer entièrement « sur le terrain des faits », annonçant qu'il ne discuterait aucune des « idées » de Maurras. Ces « faits » étaient les dénonciations et les campagnes de presse, sur lesquelles on reviendra.

Ce n'est qu'en 1949 que s'acheva l'instruction du dossier de Louis-Ferdinand Céline. Dans l'exposé des faits, il lui était principalement reproché d'avoir publié en 1941 *Les Beaux Draps*, d'avoir autorisé son

éditeur à rééditer *Bagatelles pour un massacre*, d'avoir écrit un certain nombre de lettres qui furent publiées en particulier dans *Au pilori*[36]. Dans *Les Beaux Draps*, on trouvait « des réflexions découragées sur la situation, des projets de réforme de la société et des propos contre les Juifs, les Maçons, le Communisme, le Catholicisme, les Anglais et les Américains ». Ces attaques n'avaient pu que servir la propagande de guerre nazie, dont elles étaient les « thèmes favoris », concluait le juge. Céline y affichait également « un certain mépris pour les militaires qui ont perdu la guerre en criant à la trahison et pour les journaux qui viennent de retourner leur veste ». Nombre des citations retenues contre lui avaient trait à l'antisémitisme. La plus explicite, par rapport à l'actualité, critiquait le fait que les déclarations antisémites ne s'accompagnassent pas de mesures plus concrètes contre les juifs : « Bouffer du Juif [une note précisait : « j'entends par Juifs, tout homme qui compte parmi ses grands-parents un Juif, un seul »] ça suffit pas, je le dis bien, ça tourne en rond, en rigolade, une façon de battre du tambour si on saisit pas leurs ficelles, qu'on les étrangle pas avec. »

Étaient par ailleurs relevées une pique assez anodine contre les Anglais, l'imputation de la responsabilité de la guerre aux Français, une description des occupants allemands comme polis et convenables. « Céline sans rien dire d'eux qui puisse ressembler à une basse flatterie ne comprend pas qu'ils ne soient pas mieux vus par les Français », précisait l'exposé. S'il n'avait pas publié d'articles dans la presse, Céline y avait diffusé des lettres. Deux d'entre elles déploraient le philosémitisme des Français. « Pour recréer la France il aurait fallu la reconstruire entièrement sur des bases racistes communautaires », écrivait-il par exemple dans celle parue dans *Au pilori* du 2 octobre 1941. Dans le numéro du 10 septembre 1942, Céline s'était défendu d'être anti-allemand pour s'affirmer

> « Collaborateur » ardent certes, mais libre, absolument LIBRE et non salarié de la chose je suis chatouilleux sur ce point… la Légion… N'étais-je point tout le premier à la réclamer sous Blum ? Et le mariage franco-allemand ? Et l'armée franco-allemande ? À l'écrire à le hurler pour 100 000 lecteurs ?

Le commissaire du gouvernement adjoint Charrasse décida du classement de l'inculpation du chef d'atteinte à la sûreté extérieure de l'État contre Louis-Ferdinand Destouches*alias* Céline, mais retint des charges suffisantes pour avoir, en temps de guerre, accompli sciemment des actes de nature à nuire à la défense nationale – et il le déféra devant la cour de justice.

Outre les écrits, d'autres activités pouvaient être retenues à charge contre les hommes de lettres : les conférences, l'appartenance à

des organisations collaborationnistes, et le fameux voyage en Allemagne, qui incarnait pour beaucoup de gens les gratifications symboliques retirées de la collaboration en échange des services rendus à l'occupant. L'acte d'accusation contre Brasillach considérait que « l'intelligence avec l'ennemi [était] hautement prouvée par ses voyages en Allemagne, ses relations constantes avec l'Institut allemand, les écrivains germaniques, enfin par l'octroi d'un siège d'administrateur à la Librairie allemande, centre avéré de propagande en faveur du Reich[37] ».

Parmi les écrivains ayant accepté l'invitation au Congrès des écrivains à Weimar, sept s'y étaient rendus la première année, cinq l'année suivante, comme on l'a vu au chapitre précédent. Les visiteurs acceptèrent de rendre compte de leur expérience dans la presse française[38]. Certains eurent droit à une traduction en allemand, sous forme d'article ou d'extrait. Dans le dossier d'André Fraigneau, qui a publié un article dans *Comoedia* le 8 novembre 1941, figure ainsi la (re)traduction en français d'un extrait de la version allemande, publié sous le titre « Was uns Weimar lehrt » :

> … pour la première fois dans le monde, un vainqueur, encore en pleine bataille, invite les envoyés d'un peuple battu dans les règles, à le contempler de plus près […] même s'il s'était agi de la consécration d'un triomphe minutieusement préparé et gagné par ses propres moyens. Mais il s'agissait de lire dans les traits du vainqueur, dont pas une ligne ne montrait un signe de fierté égoïste, le signe prometteur d'un avenir que, selon son désir, nous voulons discuter ensemble […]
>
> Hitler s'est révélé l'homme des réalités […]
>
> L'intellectualité allemande me semble arrivée à son apogée par sa maîtrise d'elle-même, le choix minutieux de ses moyens, la cohésion de ses forces – fait important pour l'équilibre de l'Europe […]. J'ai pu ainsi, d'un bout à l'autre de l'Allemagne, constater une élévation de la vie en progrès constant, qui, entreprise par les esprits allemands à un moment historique des plus agités et des plus dangereux, m'apparut, pour tous ceux qui espèrent dans une Europe digne de son passé, la plus précieuse leçon que je puisse rapporter de mon voyage…

Le voyage en Allemagne ne constitua toutefois pas en soi une charge suffisante pour les procès en cour de justice, comme en témoignent les cas de Marcel Jouhandeau et d'André Thérive. Jouhandeau expliqua qu'il avait tenté d'échapper à cette invitation qui lui avait été faite par le lieutenant Gerhard Heller, de la Propaganda Staffel, en protestant qu'il n'était ni journaliste ni homme politique et qu'il ne ferait pas d'article de propagande. Il avait allégué aussi ses devoirs professionnels comme professeur dans l'enseignement libre, mais on l'avait assuré que le cardinal Baudrillart (qui était un partisan convaincu de la Collaboration) serait avisé. Il dit s'être décidé surtout en raison de l'« honorabilité des personnes » qui devaient l'accompagner dans ce voyage. Cependant, à l'heure du départ, la composition de la mission avait été modifiée à son insu. À son retour, il publia néanmoins dans *La NRF* un « témoignage » qui vantait la

discipline et la liberté du peuple allemand sous le régime nazi, demandant s'il ne serait pas temps pour la France « de comprendre que l'Allemagne n'est pas ce qu'on nous a prêché, de comprendre aussi que les hommes d'Adolf Hitler ne sont pas ceux que l'internationalisme a eu intérêt à décrier à nos yeux pour nous les faire haïr ». Mais il dit avoir refusé les invitations à parler à la radio ou à écrire dans les journaux tendancieux[39].

À ces invitations en groupe s'ajoutaient les séjours individuels en Allemagne. Alphonse de Chateaubriant se rendit ainsi à la fin avril 1943 à Baden-Baden où il résida un mois. Brasillach accompagna en juin 1943 le secrétaire général du gouvernement français en zone nord, Fernand de Brinon, dans les cantonnements de la Légion française antibolchevique. En 1942, Céline avait demandé et obtenu un passeport pour participer à un voyage scientifique médical à Berlin à l'invitation de l'Institut allemand. Dans son mémoire en défense, il expliqua qu'il s'y était rendu principalement pour rencontrer son amie danoise Karen Marie Jensen, à qui il remit la clé de son coffre-fort en Hollande tandis qu'elle lui donnait une lettre l'autorisant à occuper son appartement à Copenhague, où il allait s'installer en 1945[40].

En revanche, l'adhésion à des partis politiques pro-allemands comme le PPF de Jacques Doriot et le RNP de Marcel Déat, ou encore le Mouvement social révolutionnaire, scission de la Cagoule emmenée par Maurice Deloncle, ainsi que l'appartenance à des organisations collaborationnistes constituaient une preuve de trahison. On ne s'étendra pas sur cette activité qui n'était pas spécifique aux écrivains, mais il faut rappeler que leur présence apportait un certain prestige à des entreprises comme le Groupe Collaboration et le Cercle européen, ou encore la Légion des volontaires français contre le bolchevisme[41]. Céline, dont le nom fut radié du Cercle européen – à sa demande, semble-t-il – le 15 mai 1943, affirmera qu'il avait été inscrit à son insu. Il avait pourtant bel et bien, selon un de ses biographes, assisté à au moins une conférence du Cercle européen en juin 1942, celle du Dr Hauboldt, l'un des hauts responsables des services de santé du Reich, lequel allait l'accueillir lors de son séjour en Allemagne[42].

Selon la tradition de l'éloquence, le talent d'orateur faisait partie des attributs d'un homme de lettres. Une tradition remise en cause par le processus de différenciation du champ littéraire et du champ politique depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Dans la conjoncture de l'Occupation, les interventions politiques étaient tenues à juste titre pour de la propagande. Les conférences, dont le compte rendu était généralement publié dans la presse, confirmaient les visées réelles des écrivains poursuivis. Chateaubriant en avait prononcé de nombreuses « en vue de convaincre ses auditeurs de la nécessité d'une collaboration avec l'Allemagne[43] ». Le 7 juillet 1944, il avait pris la

parole au Club de la presse pour rendre hommage au milicien Philippe Henriot, nommé en janvier 1944, sur les instances des Allemands, secrétaire d'État à l'Information et à la Propagande, et abattu par des résistants le 28 juin.

Parmi les conférenciers les plus tristement célèbres de la période, il faut encore citer Alain Laubreaux et Lucien Rebatet. Le premier avait pris la parole au cours des conférences de propagande organisées par l'équipe de *Je suis partout* en 1942, à Magic City, à la salle Wagram en 1944, à la salle Pleyel en 1944, à Lille et à Bordeaux en 1944. Il avait parlé en faveur de la collaboration totale avec les Allemands, il s'était montré « violemment anti-juif, anti-républicain, et anti-anglais », établissait l'exposé du commissaire du gouvernement adjoint[44]. De son côté, outre ses articles dans les journaux et *Les Décombres*, Rebatet avait prononcé des conférences à la gloire du national-socialisme et du fascisme, organisées tantôt par *Je suis partout*, tantôt par le PPF. Il s'y était fait « le propagandiste du National-Socialisme », écrivait l'inspecteur de la police judiciaire : « doué d'un talent certain, il ne fait aucun doute qu'il a pu rallier à cette cause des hésitants ou des inconscients[45] ». Le rapport décrivait en détail ses différentes interventions. Le 23 février 1943, au Théâtre des Ambassadeurs, traitant de « la France devant les décombres », l'orateur s'était « attaché à prouver que ce ne sont pas les démocraties branlantes, mais bien le vainqueur de la lutte qui se déroule entre le national-socialisme et le bolchevisme, qui réglerait le sort de l'Europe », invitant ses auditeurs et la France à se rallier au national-socialisme. Le 28 février 1943, à l'occasion d'une réunion organisée à la salle Pleyel par le Front révolutionnaire national, créé par le RNP, Rebatet s'éleva contre le « juif ennemi ». Il rendit hommage à Marcel Déat qui « avec courage et ténacité a écrit et fondé la charte la plus solide d'un national-socialisme français et contribué largement pour le salut et le redressement de la France ». Il était grand temps d'opposer la force au danger qui menaçait l'Europe et la civilisation. Heureusement, poursuivait-il, qu'une poignée de vrais révolutionnaires avaient constitué la « Milice ». Il souhaitait qu'elle fût armée, et rêvait d'y participer : « J'ai toujours admiré la méthode de la mitrailleuse. » Le 16 janvier 1944, lors d'une réunion organisée à la salle Wagram par l'hebdomadaire *Je suis partout*, Rebatet avait conclu sur cette phrase :

> Nous parlons au nom de tous les fascistes nationaux socialistes français, de tous ceux acquis à la même cause que nous. Nous seuls, sommes capables de rétablir l'ordre et nous substituer aux gâteux, aux attentistes, aux badauds, et aux badernes. À bas le Juif ! Vive la Révolution Nationale[46] !

Tous les accusés se défendirent d'avoir trahi. Il faut cependant distinguer les ultras de la Collaboration qui avaient manifesté des

sentiments pro-allemands et les cas de Maurras et de Béraud, à qui il était surtout reproché d'avoir favorisé les intérêts de l'occupant en menant une propagande contre les Alliés et les ennemis de l'intérieur.

Me Breuillac, l'avocat de Maurice Pujo, trouvait inadmissible qu'on assimilât son client ainsi que Charles Maurras aux véritables coupables du crime de trahison à ses yeux, coupables qu'il n'hésita pas à nommer, désignant non seulement Suarez et Brasillach, tous deux condamnés à mort et exécutés, et Béraud, qui avait été gracié, mais aussi Drieu La Rochelle, Montherlant et Rebatet dont les procès n'avaient pas encore eu lieu. Que ces « collaborateurs notoires » aient attaqué l'équipe de *L'Action française* attestait cette différence, argua-t-il, reprenant un argument que Maurras avait lui-même avancé pour sa défense[47]. Le défenseur de ce dernier, Me Goncet, renchérit :

> L'article 75 est un article solennel. Il ne vise pas des broutilles, il vise le grand crime de la trahison, c'est-à-dire le fait du Français infiniment méprisable qui, contre son pays, va trouver l'étranger, lui fait des offres, lui propose des révélations, s'entend avec lui, moyennant profit, et compromet la situation de son pays[48].

L'article 76 ne s'appliquait pas plus, selon lui, à son client : il visait une campagne de dénigrement, de démoralisation de la marine et de l'armée, faite au bénéfice de l'ennemi, avec son accord, moyennant, là encore, profit. Si Maurras était condamné au titre de ses articles, qu'allait-on réserver à l'espion ?

Pour le chantre du « nationalisme intégral » lui-même, l'accusation d'« intelligence avec l'ennemi » dont il faisait l'objet était « monstrueuse ». Rien dans l'exposé des faits ne la justifiait à ses yeux, aucun acte « volontaire ». Il réclama avec une telle insistance le droit de présenter sa conception politique dans son ensemble que le juge finit par le lui accorder. Ce faisant, Maurras remonta à sa petite enfance, marquée par l'esprit de revanche contre l'Allemagne, dont il devait faire le combat de sa vie entière, sa conversion au boulangisme, puis l'affaire Dreyfus, sa prise de conscience de « toute la décadence que la démocratie a[vait] imposée à la France depuis cent cinquante ans », et la fondation de la ligue d'Action française. Il développa longuement ce qui avait été sa politique, s'arrêta en passant sur sa condamnation en 1936 à 250 jours de prison. Avec l'armistice, le maréchal Pétain avait, selon lui, sauvé l'« honneur national ». Or, « cet armistice trouv[a] immédiatement devant lui deux ennemis, l'Angleterre et le parti franco-allemand », dont il se targuait d'avoir été la « tête de Turc » pendant quatre ans. Et de fournir des preuves de son hostilité, pendant toute la période, à ceux qu'il avait baptisés les « collaborateurs » et qu'il considérait comme de véritables « traîtres », y compris ses anciens disciples de *Je suis partout*, qu'il avait reniés. Mais il s'était interdit de commenter la politique du maréchal Pétain, se plaçant sous son autorité. Il affirmait avoir eu le souci constant de

préserver les prérogatives françaises pour éviter une intervention allemande. C'est pourquoi le maintien de l'ordre lui paraissait une priorité, justifiant l'exhortation aux représailles et à l'exécution d'otages, qui demeurait parfaitement légitime à ses yeux, dans la mesure où elle répondait à des attentats. De la Milice, en revanche, il affirmait s'être éloigné dès qu'il eut pris connaissance de l'accord avec la Waffen SS, ce que Maurice Pujo, son acolyte, jugé en même temps que lui, confirma. Quant à son antisémitisme, que l'accusation assimilait à celui de Goebbels, il protesta vigoureusement qu'il s'inscrivait dans une tradition toute française qui remontait à l'abbé Barruel, Bonald, Gougenot des Mousseaux, Toussenel, Drumont et La Tour du Pin : l'« antisémitisme d'État juridique et humain [de l'école de l'*Action française*] ne d[evait] absolument rien à l'antisémitisme allemand, ce féroce antisémitisme de peau[49] ».

« Pour nous, Français, le procès de Maurras, c'était le procès du fascisme français, du racisme français », écrivit l'écrivain et journaliste communiste Claude Morgan dans *Les Lettres françaises*[50]. Cet argument, qui se voulait à charge, constituait en réalité le principal atout de la défense. Tout comme Maurras, Robert Brasillach put avancer à bon droit que ses opinions fascistes et antisémites s'ancraient dans une tradition bien française et qu'il n'avait fait que continuer à défendre les principes qui étaient les siens avant la guerre. Certes, avança-t-il, il avait été germanophile, mais pas aux dépens de la France. Il était français plus que national-socialiste, comme il l'avait écrit dans un article qui lui était reproché. Il avait préconisé une politique avant tout française. C'est la raison pour laquelle il avait quitté l'équipe de *Je suis partout* en août 1943, le journal ayant évolué, sous la conduite de Charles Lesca, vers une position ultra-collaborationniste. S'il avait défendu le principe d'une alliance, ce n'était pas pour aller au-delà de la Collaboration mais pour « mettre *sur le même pied d'égalité morale*, au moins morale, la France et l'Allemagne[51] ». Comme preuve de son patriotisme, Brasillach citait un article qui lui avait été refusé par la censure allemande en septembre 1943 : il y proposait que, puisque les Italiens venaient de quitter la cause de l'Axe, les Allemands envoient des Italiens à la relève… Son avocat, Me Isorni, contesta ce qu'il considérait non seulement comme un procès d'opinion mais comme le « procès de la continuité de la pensée », puisque Brasillach était déjà fasciste avant la guerre[52].

Dans sa note sur *Les Décombres*, Rebatet expliquait avoir utilisé les termes « fascisme » et « national-socialisme » dans leur acception la plus générale, la plus universelle. S'il les avait utilisés, c'était un peu par facilité, par « bravade » aussi, endossant l'étiquette dont leurs adversaires avaient affublé la rédaction de *Je suis partout* depuis plus

de dix ans. À propos de son article intitulé « L'espérance est fasciste », paru dans la livraison du 10 septembre 1943 de cet hebdomadaire, il rappelait, durant l'un de ses interrogatoires, qu'il avait toujours été partisan d'un certain régime autoritaire, en bon disciple de Maurras, et adversaire du régime parlementaire tel qu'il fonctionnait avant la guerre. Si l'article contenait des expressions « choquantes aujourd'hui », c'est qu'il n'était pas un doctrinaire : au lieu de se contenter d'une étude de doctrine – qui ne pourrait lui être reprochée –, il avait eu le tort de raccrocher ses idées aux événements du moment[53]. De même, à propos de son dernier article, paru le 28 juillet 1944 sous le titre « Fidélité au national-socialisme », il invoquait sa fidélité à certains principes qui lui étaient chers, « d'autorité dans l'État et du sens du social ». La saisie du numéro contenant cet article par ordre de l'ambassade d'Allemagne prouvait bien, d'ailleurs, que c'était « un article peut-être regrettable d'un homme de lettres mais non le développement d'un thème de propagande d'un stipendié[54] ». Par ailleurs, dans sa « note sur *Les Décombres* », il niait avoir été « germanophile », disant « n'éprouver vraiment de "philie" que pour l'Allemagne musicale », de Bach à Richard Strauss. Parmi les documents cités par la défense se trouvait une lettre de Thierry Maulnier en date du 18 novembre 1946 : que Rebatet eût défendu une cause contraire à la sienne et l'eût traité en adversaire ne l'autorisait en rien, expliquait-il, à mettre l'auteur des *Décombres* « sur la même place que ceux qui ont été des agents à la solde de l'ennemi[55] ».

Ces idées, ces principes, ils affirmaient tous, à l'instar de Brasillach, les avoir défendus dans l'intérêt de la France, par patriotisme, quand ce n'était pas pour un idéal supérieur comme le socialisme, dans le cas de Combelle, qui n'en avait pas moins la conviction de n'avoir jamais trahi les intérêts de son pays, avançant en gage de sa fidélité le fait qu'il n'ait pas pris la fuite. D'ailleurs, ils n'avaient fait que suivre la politique officielle du gouvernement français, représenté par le maréchal Pétain. Faisant valoir son loyalisme à l'égard de la politique du régime, Combelle invoquait sa croyance en la légitimité de l'État français, reconnu par les gouvernements étrangers, et dont le chef était le soldat de Verdun qui, à ses yeux, ne pouvait être un traître. En quoi avait-il porté atteinte à l'unité du peuple français, quand celui-ci était uni derrière le maréchal Pétain ? Son engagement avait un caractère purement doctrinal : c'était par fidélité à son idéal socialiste qu'il avait agi. Plus acquis à l'origine au fascisme qu'au national-socialisme, ayant été socialisé dans les milieux d'Action française où la germanophobie était de rigueur, il se défendait d'avoir adhéré à la doctrine hitlérienne. Quant à la phrase qui lui était reprochée, il niait avoir souhaité la victoire

allemande. Il s'était borné, dit-il, à constater un fait historique : « Mon pays était vaincu, l'Allemagne, maîtresse du continent[56]. » Sartre fera de cette « soumission aux faits » un des traits moraux du collaborateur (voir chapitre 12).

Pour établir son autonomie à l'égard des forces d'occupation, Combelle souligna, dans sa première déposition à la police, le fait que son journal, *Révolution nationale*, avait souvent eu des difficultés avec la censure allemande, « autant pour son indépendance politique que pour son refus formel d'obéir à des consignes de presse de propagande ». Par exemple, il n'avait pas publié de photographie de Hitler le jour de son anniversaire. Il avait, en revanche, fait paraître intégralement, dans son dernier numéro, en date du 12 août 1944, un article de Drieu La Rochelle intitulé « Lettre à un ami gaulliste », qui avait été en partie censuré par les Allemands, ce qui lui avait valu, affirmait-il, d'être inquiété par les services de la Propaganda Staffel[57]. Dans sa deuxième déposition, il déclara n'avoir pas été membre du Mouvement social révolutionnaire de Deloncle, ce qui lui avait permis de reprendre le journal lors de la scission du mouvement, mais lui avait aussi valu des menaces de mort de la part d'un de ses adhérents. Il supposait que le journal, qui appartenait à Jean de Fontenoy, était financé par le ministère de l'Information. Il fit aussi état de trois offres de rachat qu'il avait refusées, l'une émanant probablement de Jacques Doriot, le leader du PPF, une d'Anatole de Monzie, et la troisième du trust allemand Hibbelen[58]. Il avait par ailleurs publié dans son journal des nouvelles du romancier américain Damon Runyon et rendu hommage à Antoine de Saint-Exupéry et Georges Bernanos, ce qui lui avait attiré des attaques de la part de ses confrères parisiens[59].

Céline se trouvait bien innocent. Il se regardait lui-même comme le bouc émissaire du monde des lettres. Pourquoi l'article 75 ne s'appliquait-il pas à Montherlant, l'auteur du *Solstice de juin*, « grand collaborateur de la *Revue franco-allemande* », à Giono, à Marc Chadourne et à tant d'autres ? geignait-il dans une de ses lettres à son avocat[60]. Dans son mémoire en défense lu à l'audience par le greffier en son absence pour cause d'asthénie grave, d'insuffisance cardiaque et de névrome, il expliqua que *Les Beaux Draps* était un livre « farouchement patriotique », et que quand il s'engageait, c'était toujours dans l'armée française. S'il revendiquait son pacifisme, il restait « beaucoup plus près de Déroulède que de Romain Rolland[61] ».

Commentant les procès des intellectuels dans l'hebdomadaire *Combat*, Alexandre Astruc observait qu'ils « tourn[ai]ent, la plupart du temps, à la causerie littéraire. Les magistrats appelés à diriger les débats ne semblent avoir d'autre souci que de montrer l'étendue de leur culture. Les pages roses du Petit Larousse remplacent, sous leur toge, le Code pénal. Leurs interrogatoires sont émaillés de métaphores

et de subtilités[62] ». Comment la littérature fut-elle mobilisée dans ces procès politiques et à quelles fins ?

Forme pamphlétaire et violence du style : de l'art de polémiquer

L'instruction procédait à une première classification de la production des écrivains poursuivis en deux catégories, les écrits à caractère politique et les écrits strictement littéraires. Si certains rapports de police insistent sur l'imbrication des deux dimensions et la légitimation que la première conférait aux entreprises collaborationnistes, tantôt par le capital symbolique dont leur faisait bénéficier leur simple présence, tantôt par le contenu de leur travail de critiques à la gloire des principales figures de la collaboration intellectuelle, la distinction, mise en avant par la défense, fut rapidement adoptée. Un rapport établi en 1944 sur tel critique est révélateur de cette tension :

> Bien que ces articles [publiés sous l'Occupation] soient avant tout littéraires, il apparaît que dans le *Parizer-Zeitung* , où, d'ailleurs, il a très peu écrit, [×] soit un admirateur de la littérature allemande. Toutefois, il ne semble pas que, par la teneur de ses écrits, il fasse œuvre de propagandiste[63].

Les prévenus insistaient sur cette distinction. « Ces articles sont purement littéraires et n'ont aucun caractère de propagande », expliqua l'intéressé dans sa déposition[64]. Lors d'un interrogatoire, il fit part de son habitude professionnelle de dissocier son activité littéraire de la couleur politique de la feuille dans laquelle il écrivait, tout en renvoyant la responsabilité sur les auteurs qui lui adressaient leurs ouvrages :

> J'ai toujours eu tendance à dissocier l'activité d'un collaborateur littéraire et la nuance politique ou économique d'un journal. Pendant l'occupation la production littéraire, artistique, sportive, dramatique continuait. Les journalistes occupant cette branche d'activité devaient forcément s'exprimer dans les feuilles collaboratrices, seules restantes. Les auteurs en envoyant ou en dédicaçant leurs livres aux critiques en exercice étaient les premiers à accepter une compromission avec cet état de choses[65].

Jean-Pierre Maxence n'avait donné d'articles politiques qu'à *Paris-Midi*, ayant limité ses contributions à l'hebdomadaire ultra-collaborationniste *La Gerbe* aux domaines littéraire et social (il y tenait une rubrique sur les prisonniers). Dans le cas d'André Fraigneau, qui avait fait le voyage à Weimar en 1941 et qui était en fuite, un rapport de police convenait de ce que ses écrits – romans, feuilletons, nouvelles – étaient « sans visées politiques[66] ». Quant aux *Beaux Draps* de Céline, il fut souligné, dans l'exposé des motifs, qu'il ne s'agissait

pas d'un roman mais d'un livre où étaient débattues des questions raciales, sociales et internationales.

En définitive, les écrivains qui s'étaient bornés à une participation purement littéraire à la presse collaborationniste, et qui ne s'étaient pas avancés ouvertement sur le terrain de la politique, obtinrent un non-lieu. Une quinzaine d'écrivains de renom se trouvèrent dans ce cas : Pierre Benoit, Jacques Chardonne, Jean Cocteau, Claude Farrère, Paul Fort, Jean Giono, Sacha Guitry, Marcel Jouhandeau, Jean de La Varende, Bertrand de Jouvenel, Henri Massis, Henry de Montherlant, Paul Morand, Armand Petitjean, André Thérive.

Écartées par l'accusation, les œuvres littéraires furent peu mobilisées par la défense au cours des procès des écrivains inculpés, si ce n'est pour dire, comme le fit Rebatet, qu'elles comptaient plus pour eux que les écrits politiques. Ceci tenait sans doute à la stratégie de la défense qui consistait à présenter la littérature et la politique comme des domaines séparés. Me Isorni lut cependant à l'audience un poème que Brasillach avait écrit en prison en le comparant à André Chénier. Me Goncet cita des poèmes de Charles Maurras, dont les accents lyriques faisaient sans doute surgir mieux que les pamphlets l'authenticité de sa haine inextinguible du peuple allemand, à l'instar de cet extrait :

> Ô toi, plus basse que les terres
> D'où sont vomis tes combattants.
> Ô dans ta paix et dans ta guerre,
> Singe inutile des Titans,
> Race allemande qu'enfle et grise
> L'impunité de la traîtrise
> Et l'ignorance de l'honneur,
> Aucun reproche ne te presse
> […]

Il arrivait que le contenu des critiques littéraires fût mentionné. Un rapport de police évoque les critiques élogieuses que Noël Bayon*alias* Noël B. de la Mort avait consacrées à des figures notoires de la Collaboration comme preuve de ses sympathies fascistes, mais cet argument ne fut pas repris dans l'acte d'accusation. Dans le cas – isolé – de Jean-Pierre Maxence, son avocat, Me Lefèvre Tantet, put faire valoir que son activité de critique dans les rubriques littéraires qu'il assurait, notamment à *Aujourd'hui*, s'était inscrite contre l'air du temps : il y avait fait preuve d'une « indépendance qui, à l'époque, n'était pas sans courage », en parlant de façon élogieuse d'écrivains dont les noms étaient alors proscrits, comme Aragon, Malraux, Saint-Exupéry, Mauriac, Paulhan ; il avait par ailleurs été le seul, avec Robert Desnos, à s'élever contre l'attribution du prix Goncourt aux *Décombres* de Rebatet, dont il avait refusé de rendre compte[67].

Mais la question littéraire ne fut pas pour autant écartée des

débats dans les affaires qui arrivèrent devant la cour de justice. La forme, le style, le genre furent mobilisés tantôt à charge, tantôt à décharge.

Il y a différentes façons d'aborder la politique pour un homme de lettres, du mode anecdotique littérarisé à l'élaboration doctrinale qui le rapproche de la figure du penseur. Le style varie également, depuis la distance lettrée jusqu'à la violence stylistique qui caractérise le polémiste. Maurice Pujo, interrogé sur sa fonction en tant que rédacteur en chef puis, à partir de 1943, codirecteur de *L'Action française* – tâche que Maurras avait voulu lui confier après la mort de Léon Daudet en 1941, mais qu'il avait d'abord refusée, car il estimait que ce dernier ne devait pas être remplacé –, explique qu'au début, il avait surtout été « polémiste » : « Je m'occupais des personnes et des actes plutôt que des idées, c'est-à-dire que j'étais polémiste[68]. » Il expliquait du reste qu'il avait peu écrit pendant l'Occupation parce qu'il n'avait pas l'« adresse », il n'avait pas « le talent nécessaires pour passer à travers les mailles de la censure[69] ».

Au pôle le plus politisé, deux figures se dessinent donc, celle du penseur ou du philosophe, et celle du polémiste. Dans sa déposition auprès du commissaire de police qui l'interrogeait, Combelle utilisa cette distinction pour sa défense : ses articles, comme ceux de ses collaborateurs, dans le journal qu'il dirigeait, *Révolution nationale*, étaient tous « de caractère doctrinal », et il avait toujours « évité sur le plan de la politique Française toute polémique injurieuse[70] ».

Les figures du penseur politique et du polémiste se différencient en principe par la forme de leurs écrits comme par leur support, traité ou essai d'un côté, pamphlet ou article de journal de l'autre. Mais cette opposition se trouvait brouillée par la littérarisation qu'avait connue depuis Léon Bloy, et en particulier avec Céline, le genre pamphlétaire, traditionnellement court et incisif, dans la tradition incarnée par Paul-Louis Courier. Le genre de l'article d'opinion, inscrit dans la tradition française de la presse littéraire et politique, était quant à lui concurrencé depuis le milieu du XIXe siècle, on l'a vu, par le modèle de la presse d'information qui se veut neutre et objective. L'épuration va activer sa disparition en discréditant la figure du polémiste et en creusant, du coup, l'écart entre l'écrivain, le journaliste et l'homme politique.

La parole pamphlétaire telle que l'a analysée Marc Angenot construit sa crédibilité sur la mise en scène d'un personnage solitaire non mandaté qui fait montre de courage intellectuel en élevant la voix pour crier son indignation contre un scandale, la « vérité » contre un « mensonge » institué[71]. À la différence des écrivains établis, dont le discours est autorisé par des institutions (les académies, par exemple) ou par leur capital de notoriété, le pamphlétaire tire sa légitimité de

son isolement et des risques objectifs qu'il prend – preuve de sa bonne foi – en combattant une idéologie dominante ou ses représentants. La rupture avec les conventions langagières et discursives du discours policé est la marque de son anticonformisme, et assigne à cette parole un potentiel subversif qui peut se révéler gratifiant.

Après la défaite, à la faveur de l'anomie généralisée qui favorisa la transgression des normes discursives propres au champ intellectuel, la rhétorique de l'invective se répandit dans la presse collaborationniste, prenant pour cible l'*establishment* littéraire d'avant guerre, au même titre que les politiciens, les institutions républicaines, les juifs et les francs-maçons constitués en puissances occultes[72]. La prétention subversive qu'elle recouvrait reposait sur la dénégation – révélatrice de la mauvaise foi de ces polémistes – des transformations des conditions de production qui, non seulement l'autorisaient, mais lui conféraient un véritable pouvoir performatif, du fait de leur connivence avec le pouvoir temporel et du silence imposé aux opposants.

Du côté de l'accusation, on considérait que le style littéraire, pittoresque ou violent, avait servi la cause ennemie. Brasillach était un « écrivain politique d'une extrême violence », d'après l'exposé des faits. Il avait, selon le juge, « un tempérament de polémiste, un tempérament violent ». Le critique raffiné avait fait place au caricaturiste grossier lorsqu'il peignait la République sous les traits d'une « vieille putain agonisante, la garce vérolée, fleurant le patchouli et la perte blanche », argua le commissaire du gouvernement Reboul. Mais son talent littéraire ne lui avait pas moins permis de « varier les épithètes » dans ses campagnes de dénonciations collectives[73]. Les rapports de police sur Rebatet relèvent son talent oratoire et de plume, évoquent son style « incisif et mordant », mis au service de la collaboration. Le style était associé à la recherche d'un effet, il frappait les esprits. Dans l'exposé des faits reprochés au journaliste Pierre-Antoine Cousteau, membre de l'équipe de *Je suis partout*, le commissaire du gouvernement adjoint Fouquin considérait que « toute cette propagande est faite inlassablement avec une verve tantôt ironique, tantôt sarcastique mais toujours avec une grande sécheresse de cœur[74] ». Le réquisitoire de Me Raphaël contre l'éditorialiste du *Matin* Stéphane Lauzanne lui reprochait de s'être fait l'auxiliaire de la propagande ennemie et de s'être livré à des attaques contre les Alliés et les patriotes français « dans des termes violents et dans un style propre à influencer [ses] innombrables lecteurs[75] ».

« Ce sont des emportements de polémistes », se justifia Henri Béraud en réponse au président de la cour qui l'interrogeait sur ses attaques contre de Gaulle, emportements qu'il regrettait, mais, poursuivait-il : « Qu'on prenne les articles de tous les polémistes

français, c'est la même chose. Je ne suis pas un doctrinaire. Je suis un écrivain qui obéit à son tempérament. Je suis un écrivain qui s'exprime avec ses moyens. » « Et qui ne mesure pas tout le mal qu'il fait », répliqua le procureur Lindon[76]. Sans en renier le contenu, Brasillach reconnut à son tour qu'il avait exprimé ses idées « d'une manière violente, peut-être excessive[77] ». Selon son avocat, lorsqu'il en appelle au châtiment des responsables de la défaite, « sa sévérité n'a d'exceptionnelle que sa forme littéraire ». C'était l'écrivain qui, là où les hommes politiques parlaient de « justice sévère » et d'« expiation », avait répondu par une « image » : « Gibet de Montfaucon[78] ». Lauzanne manifesta de son côté des regrets pour ses paroles « trop vives », demandant cependant à être jugé sur ses idées et non sur la forme polémique qu'il leur avait donnée :

> C'est le sort, j'allais presque dire c'est le malheur des journalistes qui ont souvent en eux un polémiste, de sorte qu'il leur arrive souvent, trop souvent, de se servir de mots qui blessent et qu'ils regrettent ensuite amèrement. Mais je demande que, derrière mes mots qui ont pu être fâcheux et que je déplore, je demande qu'on regarde mes idées. Ce sont mes idées que je continue à défendre[79].

Rebatet fit de même pour les citations extraites des *Décombres*, qui contenaient « sans aucun doute les excès de style les plus regrettables et les plus regrettés, les formules les plus dangereusement sommaires ». Pour juger ce qu'il avait écrit, il demandait cependant que l'on tienne compte du fait que cela l'avait été « au moment du combat et dans la nécessité du combat ». Il avait, de ce fait, écrit des phrases qui « manifestement dépass[sai]ent [s]a pensée[80] ».

Ainsi, à l'opposé de Flaubert et de Baudelaire, qui ne se reconnaissaient de responsabilité subjective que sur la forme et non sur le fond de leurs œuvres, établissant implicitement un équivalent entre la responsabilité pénale et la propriété littéraire, ces polémistes tentaient de se déresponsabiliser de ce que le droit d'auteur considère comme la dimension la plus personnelle de l'écrit, la forme. Si cet écart révèle tout ce qui sépare la littérature d'idées des œuvres d'imagination (ou de création, selon le vocabulaire actuel), l'argument conduit inévitablement à saper la justification sociale de leur existence même en tant que polémistes, puisque le style apparaît ici comme le fruit de mouvements d'humeur incontrôlés, d'abandon, le contraire donc de la représentation de l'auteur conscient et maître de lui, agissant rationnellement, en connaissance de cause, de façon responsable.

Selon une rhétorique devenue classique depuis le XIXe siècle, les inculpés protestaient contre l'extraction de citations de leur contexte. « On prend les phrases évidemment les plus violentes et les plus percutantes, celles que rien n'explique parce qu'on a supprimé tout ce qui pouvait les expliquer et on dit : jugez là-dessus », répondit

Brasillach au président de la cour, calculant que l'ensemble de ses articles, écrits à raison d'un de cinq pages par semaine, composerait un volume d'un millier de pages[81]. Maurras demanda que la discussion se fît article par article. Dans la note qu'il rédigea à l'intention du juge d'instruction sur *Les Décombres*, Rebatet admettait que « ce qui est écrit est écrit », les passages relevés contre lui étaient conformes à son manuscrit et aux corrections qu'il y avait apportées, mais, détachés de leur contexte, ces fragments, au total sept à huit pages disséminées dans un épais volume qui en comportait 664, ne rendaient pas exactement compte des intentions et des pensées de l'auteur. Il s'en fallait même de beaucoup, selon lui.

En outre, dans nombre de cas, les prévenus alléguaient la censure et le contrôle de l'imprimé qui les avaient contraints à écrire entre les lignes, quand ils n'avaient conduit à la publication de textes tronqués. Céline refusa ainsi de reconnaître la paternité du premier de ses articles paru sous l'Occupation sous le titre « Acte de foi », dans *La Gerbe* du 13 février 1941, sous le prétexte qu'il avait été « tripatouillé », ce que semble confirmer sa correspondance de l'époque sans prouver pour autant que les coupes et modifications en avaient changé la teneur. Dans un deuxième cas, celui d'une lettre à Doriot parue en mars 1942 dans *L'Émancipation nationale*, on sait que l'unique coupe concernait une attaque contre l'Église. De manière générale, Céline, qui n'avait consenti à répondre aux sollicitations des journaux qu'en leur adressant des lettres et non des articles, put arguer qu'il s'agissait d'une correspondance privée qui n'était pas destinée à la publication (il en avait pourtant autorisé la parution[82]).

Les questions de forme étaient plus généralement invoquées par la défense pour démontrer qu'il s'agissait d'une « activité littéraire » à part entière, inscrite dans la tradition lettrée, qu'elle soit dotée de la cohérence du système de pensée philosophique ou qu'elle réponde à une logique d'ordre littéraire. Références et citations venaient étayer cet argument.

Le juge d'instruction reprochait à Combelle d'avoir écrit qu'il serait injuste que l'Allemagne perdît la guerre, le national-socialisme ayant justifié sa nécessité. L'inculpé commença par citer toute une littérature – Guglielmo Ferrero pour l'Italie, Henri de Man pour la Belgique, José Ortega y Gasset pour l'Espagne, Oswald Spengler pour l'Allemagne, Jules Romains, Bertrand de Jouvenel, Drieu La Rochelle pour la France –, ainsi que des témoignage d'économistes et de sociologues qui l'avaient conforté dans le sentiment qu'au sein d'une Europe très menacée et très affaiblie, l'Allemagne représentait « une force politique, sociale et économique indispensable, une sorte d'axe vital ». Replacée dans son contexte, poursuivit-il, la formule sur la nécessité du national-socialisme prenait un « sens quasi

philosophique : phénomène de vigueur ; restant de nietzschéisme », mais il avait surtout à l'esprit les possibilités socialistes qui semblaient s'en dégager : « J'ai cru que les révolutions chez mes voisins italiens-allemands rejoignaient les aspirations sociales des masses ouvrières d'occident. »

Dans la plupart des autres cas, c'était la dimension proprement littéraire qui était invoquée comme circonstance atténuante. Comme dans les procès du XIXe siècle, les droits de la littérature étaient brandis pour justifier les écrits incriminés, même s'il s'agissait de pamphlets ou d'articles de presse traitant de l'actualité. La littérature était ainsi opposée à la propagande politique. Les inculpés et leurs défenseurs citaient des références savantes, se réclamaient de tel genre littéraire, prétextaient de tournures de style.

Invité à s'expliquer sur ses écrits au cours de l'interrogatoire, l'académicien Abel Hermant ramenait par exemple tel article à de la critique littéraire, tel autre à une « simple bouffonnerie littéraire », il invoquait tantôt la psychologie, tantôt le comique, expliquant ainsi : « Cet article prouve que lorsqu'un homme de lettres se mêle de faire de la politique, il revient toujours à la littérature. C'est l'écrivain qui en moi a été frappé par le côté comique que pourrait présenter la réception de jeunes bolchevistes en Angleterre[83]. »

Pour expliquer la fameuse phrase de Brasillach : « Les Français de quelque réflexion durant ces quelques années auront plus ou moins couché avec l'Allemagne […] », son défenseur, Me Isorni, fit référence à Renan qui avait écrit dans sa préface à *La Réforme intellectuelle et morale* : « L'Allemagne a été ma maîtresse[84]. » En fait, Jacques Isorni dit dans ses *Mémoires* avoir découvert bien plus tard que la phrase était directement tirée de *Siegfried et le Limousin* de Jean Giraudoux : « Ils viennent me prendre en flagrant délit d'adultère avec l'Allemagne. Oui, j'ai couché avec elle, Siegfried[85]. »

En réponse au juge qui lui reprochait d'avoir réclamé « la justice prompte et rapide » contre Léon Blum, Paul Reynaud, Georges Mandel, Édouard Daladier, les communistes et, de manière générale, une « répression sans pitié » contre ses ennemis, Brasillach cita – tout en disant qu'il ne s'appuierait pas sur cet exemple – le poème d'Aragon « Front rouge », l'intitulant du reste à tort d'après un de ses vers : « Feu sur Léon Blum[86] ». On se souvient du débat qu'avaient soulevé les poursuites contre ce poème dans le champ littéraire, entre ceux qui, suivant Breton, s'y opposaient au nom des droits de la poésie, et ceux qui, à l'instar de Paulhan, mettaient cet argument en contradiction avec la conception révolutionnaire de la poésie promue par les surréalistes. Cependant, le recours à cet exemple était ici spécieux : mêmes les surréalistes entendaient rompre avec la tradition poétique en redonnant aux mots leur valeur d'usage, il ne suffisait pas

d'un décret pour transformer les habitudes de lecture : de ce fait, outre qu'il touchait un public plus restreint, le poème d'Aragon, par sa forme même, créait les conditions d'une lecture, sinon métaphorique, à tout le moins ambiguë, et ne pouvait donc avoir les mêmes effets qu'un article de presse qui, par définition, appelait une lecture littérale et monosémique. Et même si, on y reviendra, la guerre avait changé le cours de cette évolution de la presse vers la littéralité et la monosémie, renouant avec une tradition d'écriture à double entente, allusive ou allégorique pour contourner la censure, les attaques *ad hominem* de la presse collaborationniste ne laissaient aucune place à l'ambiguïté.

Dans le cas des ouvrages se posait la question du genre littéraire. Alfred Fabre-Luce incarnait la figure de l'écrivain politique par excellence. Son *Journal de la France* en trois tomes se situait aux confins de différents genres, journal intime, journalisme politique et essai[87]. Dans une note jointe au dossier d'instruction, l'avocat d'Alfred Fabre-Luce, Me Sauerwein, expliqua d'abord qu'avant la guerre son client avait « partagé son activité entre des œuvres de caractère purement historique ou littéraire et une action politique surtout journalistique ». Après sa démobilisation au moment de l'armistice, il avait « renoncé à toute action politique pour se consacrer à des travaux d'ordre littéraire et à la création d'une œuvre qui s'appelle *Le Journal de la France* », et qui lui avait valu la reconnaissance de ses pairs, notamment d'écrivains comme Gabriel Marcel, André Siegfried, Édouard Bourdet, le professeur Henri Mondor, le chanoine Munier, dont certains appartenaient au camp opposé et avaient rejoint le Comité national des écrivains.

Sur la forme de l'ouvrage, l'avocat reprit les explications données par Fabre-Luce dans *Écrit en prison*, soulignant d'une part le caractère littéraire de l'entreprise, d'autre part l'indépendance d'esprit de son auteur :

> C'est un journal dans lequel il a tenté de peindre « dans son détail et sur le vif » une actualité politique, littéraire ou anecdotique telle qu'elle apparaissait dans le moment même de son évolution.
> L'auteur a voulu y refléter sous ses divers aspects l'ambiance des quatre années écoulées et lorsqu'il y exprime sa pensée personnelle, c'est en parfaite indépendance d'esprit.
> Aussi bien s'écarte-t-il résolument et souvent explicitement des thèses officielles auxquelles il refuse son assentiment[88].

Selon l'avocat, le « lecteur averti » se rendait compte de cela immédiatement. Il faisait ici allusion aux pratiques de lecture qui s'étaient développées sous l'Occupation, dans un contexte de paroles surveillées, à savoir l'aptitude à lire entre les lignes, à décrypter des textes à double entente, à décoder des messages chiffrés, comme dans les périodes de contrôle politique étroit, sous la Restauration ou sous

le Second Empire. La littérature était un des principaux moyens de cryptage : de l'allégorie historique ou mythologique à la métaphore, la « poésie de contrebande », dont Aragon avait donné le *la*, s'était rapidement répandue dans les petites revues de la zone sud[89]. La stratégie de défense de Fabre-Luce consistait à inscrire son entreprise dans cette pratique semi-légale. L'interdiction du premier tome par les Allemands, et les quatre mois de prison que lui avait valus le troisième semblaient l'y autoriser. Il avait « l'impression d'avoir été un des rares écrivains français, sinon le seul, qui ait eu l'occasion de faire une résistance ouverte contre l'ennemi », ainsi qu'il l'expliqua au juge d'instruction Raoult lors de son interrogatoire pour protester contre son inculpation[90]. L'expression « écrivains français » avait été ajoutée à la main, probablement à la relecture de la déposition, pour remplacer le terme « citoyen » qui y figurait initialement, et qui était barré, le prévenu ayant sans doute réalisé que cette exagération ne pouvait que le desservir et insinuer le doute sur le reste de la déposition.

Le commissaire du gouvernement Agnès jugea que les écrits de Fabre-Luce ne relevaient pas des articles 75 et suivants du Code pénal, mais qu'ils étaient condamnables au titre de l'indignité nationale, et il les renvoya en chambre civique. En effet, avançait-il, « bien que Fabre-Luce ait prétendu vouloir donner à son ouvrage un caractère strictement philosophique, il n'en demeure pas moins qu'en le publiant en 1942, époque où bien des esprits étaient encore hésitants sur la conduite à tenir, il favorisait la propagande allemande et faisait ainsi le jeu de l'ennemi ». Le commissaire se livrait ensuite à une analyse de la stratégie d'écriture de l'auteur et de son style pour montrer que sa littérarité et la distance ironique de l'auteur ne rendaient pas le message collaborationniste moins lisible :

> Sous une apparence d'objectivité, dans un style alerte, original, plein d'imprévu, mordant, et parfaitement caustique, maniant le paradoxe avec une désinvolture déconcertante, Fabre-Luce n'a prononcé, il est vrai, son jugement personnel qu'avec une extrême prudence et sous une forme très nuancée, préférant s'exprimer le plus souvent par la bouche des personnes qu'il mettait en cause.
> Cependant, la tendance générale de l'ouvrage, particulièrement du deuxième volume, août 1940-août 1942, ne peut échapper au lecteur le moins averti. Elle est nettement orientée dans le sens de la collaboration intellectuelle et matérielle avec l'Allemagne dans le cadre de l'Europe Nouvelle[91].

Un des *best-sellers* de l'Occupation avait été le volumineux pamphlet de Rebatet, *Les Décombres*. Son biographe, Robert Belot, en a bien décrit les caractéristiques formelles :

> Tous les ingrédients du pamphlet sont réunis dans ce soliloque vociféré : surenchère de qualificatifs, insertion du langage parlé, néologismes scabreux, phrases dégingandées bâties sur des métaphores où les personnes sont réduites à des choses, à des animaux, où idées et entités se voient personnifiées pour mieux être ridiculisées. Seul l'effet

devant compter, tout est permis, à l'exception de la réflexion et de l'argument[92].

À l'instar de Fabre-Luce, son auteur choisit comme stratégie de défense d'en affirmer le caractère littéraire. Interrogé par le juge sur cet ouvrage virulent, il prétendit que c'était une « confession » et non une œuvre de propagande : il était né « du besoin de confession, après de grands événements, de grands remous intérieurs, qui est à la base de tant de créations littéraires[93] ». Confession dont l'objectif était de le débarrasser des questions politiques, de le « libérer d'un certain nombre de [s]es colères », afin qu'il puisse enfin se consacrer à la littérature. Certes, il contenait des « aveux qui risquaient et risquent encore plus aujourd'hui de choquer » ; mais l'aveu de ses réactions au cours des divers événements était « indispensable à l'intelligence de l'ensemble[94] ».

Les Décombres avaient en effet été conçus, selon son auteur, sous la forme de mémoires[95]. Il s'était promis de reproduire, « avec une sincérité absolue, un désir d'analyser incompatible avec le journalisme, [s]es états de conscience successifs », au cours d'une période dramatique qu'il dit avoir vécue « intensément » et qui aurait déterminé chez lui « une évolution très orageuse, une véritable crise intérieure ». Il tenait, répétait-il, « pour l'intelligence psychologique de l'ensemble », à noter dans ce livre « les réflexions et les réactions les plus intimes et souvent les plus contradictoires ». Il faisait remarquer que, jusqu'au bout du livre, on pouvait trouver des commentaires de nature à « compenser, atténuer un certain nombre des "énormités" » citées par le juge.

Rebatet aurait pu se référer à la tradition gidienne, qui avait renouvelé le genre de la confession issu de Rousseau en faisant du devoir de sincérité une éthique professionnelle[96]. Le principe de sincérité était un moyen de transposer le devoir de vérité imposé par le courant réaliste au domaine de la subjectivité, au moment où les sciences humaines émergentes développaient des méthodes scientifiques de connaissance objective du monde social. En empruntant le modèle de la psychanalyse freudienne et plus spécifiquement la question de la genèse de la sexualité, André Gide, dans *Si le grain ne meurt*, puis Michel Leiris, dans *L'Âge d'homme*, avaient transgressé l'un des tabous les mieux gardés. La prise de risque que suppose cette démarche de mise à nu est, pour Leiris, une corne de taureau, selon la métaphore développée dans son essai sur « La littérature comme tauromachie[97] ». Rebatet n'était pas étranger à cette tradition. Il avait, dans sa jeunesse, fréquenté les milieux artistiques de Montparnasse, admiré Gide et les surréalistes, autres introducteurs de la psychanalyse freudienne dans la littérature, avant de retourner au classicisme. C'était d'ailleurs dans cette expérience qu'était né son antisémitisme, comme il l'expliqua au juge d'instruction lors de son

deuxième interrogatoire.

> Je me suis rendu compte alors que ceux que j'avais admirés et dont j'avais suivi les manifestations artistiques, étaient, pour la plupart, des israélites. Or je suis Dauphinois et comme mon illustre compatriote Stendhal j'ai horreur qu'on me monte le coup. Je me suis donc retourné avec violence contre ceux que j'avais aimés peu auparavant et par réaction, à cause de mon retour vers le classicisme, pris parti contre une certaine école[98].

Était-ce en raison de son rejet du modernisme, de l'ambition plus large de son projet de témoigner d'une époque, qui l'apparentait, comme il le disait, aux mémoires, ou encore – sans que l'un exclût l'autre – par conscience de tout ce qui séparait son style pamphlétaire de ces exercices contrôlés de retour sur les moments obscurs de l'enfance, dans une forme courte et sobre dont la maîtrise et la retenue contrastaient avec le chaos des émotions révélées, Rebatet choisit, en tout cas, pour montrer la pureté de ses intentions, d'inscrire son entreprise autobiographique dans la veine du naturalisme, se réclamant de son objectif de peindre la vérité. Ce choix s'explique aussi par une stratégie de défense consistant à rattacher sa démarche à une tradition littéraire qui avait été victime de la justice de son temps. Regrettant de ne pas avoir pu recueillir d'expérience directe du front, il prétendait néanmoins avoir « dépeint la réalité de ce qu'[il avait] vu », une réalité historique qui n'était, selon lui, plus contestée par personne. Pour justifier son style, il se réclamait en particulier de Georges Courteline. Pouvait-on le charger aussi sévèrement à propos « d'une série de tableaux et d'anecdotes qui relèvent de la tradition courtelinesque » ? Était-ce « une circonstance aggravante que d'avoir su y mettre un certain sens de la couleur et du récit » ?

Dans l'impossibilité de nier la violence du style, à la différence d'un Combelle, l'auteur des *Décombres* s'abritait derrière le masque du littérateur, par opposition au doctrinaire. Son entreprise était, à son dire, beaucoup plus marquée par la recherche d'un « certain pittoresque », la peinture de « certains types ou caractères » que par « l'exposé et la propagation d'une thèse politique ». Un ouvrage d'intérêt littéraire ne pouvait avoir été dicté par des objectifs politiques, affirmait-il, détournant à son profit l'argument classique de la tradition de l'autonomie littéraire selon lequel la forme est la manifestation des intentions esthétiques de l'auteur. Pourtant, lorsque *Je suis partout* l'avait invité à présenter son livre, il y avait présenté son succès comme « en premier lieu celui de notre équipe, de nos idées, de nos espoirs[99] ».

À l'instar de Maurras, Rebatet justifiait la violence du ton par la réaction à des attaques auxquelles l'auteur ripostait, en polémiste. Il se plaignait d'avoir été victime, avec l'équipe de *Je suis partout*, d'insinuations malveillantes de la part « d'israélites » qui les auraient

accusés, à partir de 1936, d'être vendus à l'ennemi. Ses propos antisémites ne devaient d'ailleurs pas être « pris à la lettre », précisait-il : ils avaient été écrits pour le combat et certaines phrases avaient « dépass[é] » sa pensée. N'avait-il pas fait autrefois l'éloge de musiciens comme Vladimir Horowitz, Yehudi Menuhin, de compositeurs comme Paul Hindemith, Arnold Schönberg, de metteurs en scène comme Serguei Eisenstein, Fritz Lang, d'écrivains comme Thomas Mann, Franz Kafka, etc. ? Même pendant l'Occupation, il se targuait d'avoir dit du bien de certains juifs. Ses ripostes étaient « d'autant plus drues qu'il y [était] porté par son tempérament, les quelques dons qu'il [pouvait] posséder dans le maniement de la langue et qui le destinaient à la polémique de toute éternité[100] ». Cette explication de son antisémitisme par des « mobiles d'ordre purement esthétique » n'aura pas convaincu le commissaire du gouvernement, qui souligne dans l'acte d'accusation que « c'est aussi et surtout pour des raisons politiques que Rebatet est devenu antisémite. Les juifs sont à ses yeux responsables du régime démocratique de la France. C'est à eux qu'il impute toutes les tares de ce régime. Et cela est pour Rebatet un crime inexpiable ».

« Les polémistes ne font-ils pas toujours plus de bruit que de mal ? » La question fut posée par Rebatet pour sa défense au cours de l'instruction de son dossier. On reviendra sur le problème du pouvoir des mots mesuré à travers leurs effets. Il suffit de faire ici le constat suivant : l'auteur des *Décombres* avait revendiqué les profits de la parole pamphlétaire dans une conjoncture où elle ne comportait pas de risque apparent ; à présent que ce risque se révélait réel, il tentait de réduire cette parole à du bruit. Certes, cet argument signe l'autojustification d'un homme qui risque non seulement sa réputation et son honneur d'écrivain, mais aussi sa vie. La question n'est donc pas ici celle de la mauvaise foi, qui atteint naturellement son comble dans ce genre de situation, mais des fondements de la rhétorique qu'il mobilise dans l'histoire littéraire et des effets qu'elle a pu avoir sur ses transformations ultérieures, notamment la délégitimation de la figure du polémiste et, à terme, la démonétisation de la parole de l'écrivain. Dans la bouche de ceux qui avaient été les premiers à applaudir la perte d'autonomie du champ littéraire sous l'Occupation et à s'appuyer sur les pouvoirs en place pour régler des comptes avec leurs frères ennemis réduits au silence, les arguments classiques de la défense de l'autonomie littéraire résonnent, en dépit du contexte tragique, comme une caricature, une mauvaise farce, pour reprendre l'image de Marx sur la façon dont les événements se répètent dans l'histoire.

Entre pamphlet, mémoires, témoignage et confession, comment avait été perçu *Les Décombres* par ses contemporains ? Le biographe de

Rebatet, Robert Belot, a fait une analyse de la réception du livre, fondée sur l'étude de la correspondance privée et des recensions dans la presse. Elle montre que, présenté comme l'« histoire de notre temps » sur la bande rouge qui l'enlaçait, remis à des responsables politiques comme Jacques Benoist-Méchin, secrétaire d'État chargé des Relations franco-allemandes, le livre fut un événement politique, qu'il soit encensé ou critiqué pour son style comme pour ses idées. Si les doriotistes se montrèrent réticents, il fut acclamé du côté de l'ex-gauche anticommuniste et pacifiste ralliée à Marcel Déat, lequel nota dans son *Journal de guerre* que *Les Décombres* pouvait constituer une « préface sérieuse et excellente » à sa tentative de créer un parti unique[101]. Le retentissement du livre était assez large pour que Maurras enfreigne l'ordre donné par le régime de Vichy de ne pas en parler : il le fit sans le nommer, en réglant ses comptes avec le renégat passé à l'ennemi.

Lors de l'instruction, l'éditeur du livre, Robert Denoël, affirma l'avoir publié en raison de l'intérêt historique que présentait la première partie, en particulier la peinture des milieux d'Action française, « morceau de haute valeur littéraire et historique », qui comprend une critique de Maurras dont celui-ci s'est offusqué, et la description très amusante de la « drôle de guerre ». Ceci demeurera, dit-il, une « importante contribution à l'histoire[102] ». Dans une lettre du 16 novembre 1946, Marcel Aymé argua qu'il constituait « un pamphlet remarquable et, malgré quelques traits outrés, mais inséparables du genre, le seul livre où l'avenir reconnaîtra[it] vraiment l'époque 1940 ». Ces témoignages, qui se voulaient pourtant à décharge, sapaient de fait la stratégie de défense de l'auteur, puisqu'ils mettaient en avant la prétention politique et historique du livre, sans paraître en avoir même perçu la dimension subjective et personnelle.

Commentant le verdict dans *Le Figaro*, Mauriac rappelait le risque inhérent au genre pamphlétaire : il peut un jour se voir priver de l'« universelle indulgence » dont jouissent à l'ordinaire les « frénétiques professionnels » de l'injure. Or, l'injure était à ses yeux la « pire facilité », et la carrière de polémiste la voie de ceux qui avaient échoué dans les genres légitimes, roman ou théâtre. Il en voulait pour preuve le fait que jamais on ne débutait par le pamphlet. Et Mauriac de conclure à la littérature de ressentiment : « Une existence consacrée à l'invective, comme celle de Léon Daudet, prend toujours sa source dans un cimetière d'œuvres avortées[103]. »

En matière de pamphlet, le modèle de Rebatet était surtout Céline, qui avait renouvelé le genre avant la guerre. Déçu par la réception de ses livres qui, malgré un large succès, ne lui avaient pas rapporté les gratifications symboliques et temporelles escomptées –

Voyage au bout de la nuit avait raté de peu le prix Goncourt 1932 et, surtout, la critique qui avait salué ce dernier avait été beaucoup plus réservée à l'égard de *Mort à crédit* –, partagé entre la fascination pour l'art pur (symbolisé par la danse) et la répulsion populiste pour le snobisme esthète de la bourgeoisie (notamment après s'être fait refuser sa première pièce, *L'Église*, chez Gallimard), Céline avait réorienté son écriture vers la veine pamphlétaire, en vertu d'une stratégie visant ouvertement le succès commercial, à un moment où le champ littéraire se politisait et où l'antisémitisme devenait un thème porteur. *Bagatelles pour un massacre* mêlait le genre pamphlétaire, l'autobiographie et la fiction, mettant en scène des personnages qui renvoient à ses romans. Cette hybridation des genres était bien sûr source d'ambiguïté, comme en témoigne le débat que le livre suscita dans le champ littéraire : tandis que Jacques Maritain dénonçait le caractère antisémite de l'entreprise, André Gide en proposait une lecture métaphorique[104]. Nonobstant cette tentative de maintenir Céline au pôle esthète du champ littéraire, l'antisémitisme forcené et le racisme biologique thématisés dans ce pamphlet pouvaient difficilement être lus au simple niveau métaphorique – et ne le furent pas, en effet, par la majorité des lecteurs. L'auteur prétendait dire la « vérité », en s'appuyant sur les théories racistes pseudo-scientifiques (celle de l'ethnologue Georges Montandon en particulier) et en apportant des « preuves » (données chiffrées, documents, etc.) directement puisées aux écrits antisémites les plus virulents de l'époque, comme l'a bien montré Alice Kaplan[105]. Sans se déclarer fasciste, il y manifestait par ailleurs de la sympathie pour Hitler, qu'il préférait, il va sans dire, au Front populaire[106], sympathie qu'il réaffirma dans *L'École des cadavres*.

L'argument de Gide fut néanmoins repris par l'étrange Association israélite pour la réconciliation des Français dans la lettre qu'elle adressa au juge en défense de l'écrivain. Datée du 20 février 1950, soit la veille du procès, elle était signée de trois personnes : le secrétaire général Maurice Bismuth, journaliste, Cécile Toumarinson, chirurgien-dentiste, Haïm Allouard Carny, peintre-graveur. Selon les auteurs de la lettre, Céline avait pris soin de placer « la naissance de son "antisémitisme" sous le signe de la bouffonnerie homérique : précaution suffisante pour qu'il n'y ait pas de méprise sur ses véritables intentions. Les professionnels de la persécution antisémite ne s'y [étaient] d'ailleurs pas trompés et c'est ainsi que les Hitlériens ne donnèrent de *Bagatelles pour un massacre* qu'une traduction tronquée, sur laquelle l'auteur ne toucha pas de droits, car il s'était évidemment opposé à une telle déformation de sa pensée ». Certes, il avait pris les juifs comme « symbole du mal » mais, arguaient-ils, « nous ne ferions pas preuve de grande intelligence en refusant

d'admettre ses évidentes intentions ». N'était-ce pas une pratique courante dans la littérature apocalyptique ? Il eût été comique de voir l'apôtre Jean, auteur de l'Apocalypse chrétienne, attaqué en diffamation par les Babyloniens qu'il avait pris pour symbole[107].

Cet argument ne suffit toutefois pas à persuader le parquet de l'innocence de Céline. Selon l'exposé des motifs, il était « bien évident » que les Allemands n'avaient autorisé la publication des *Beaux Draps* « que parce qu'ils pensaient que le livre était de nature à servir leur politique et leurs intérêts, car il ne s'agit pas là d'un roman, mais d'un livre où sont débattues des questions raciales, sociales, et internationales ». Concernant *Bagatelles pour un massacre*, le procureur considéra que s'il avait « parfaitement le droit de faire paraître un tel ouvrage avant la guerre, il aurait dû s'opposer à sa réédition à une époque où les juifs étaient arrêtés en masse et déportés en Allemagne dans des camps d'extermination[108] ».

Le privilège de publier sous la censure

Le fait que les écrivains s'étant cantonnés à une activité littéraire ou ayant publié dans des revues intellectuelles et en volume plutôt que dans la presse aient été épargnés est révélateur de la reconnaissance sociale d'une certaine autonomie de la littérature. Les seuls auteurs poursuivis pour des ouvrages étaient, comme on vient de le voir, des écrivains politiques comme Fabre-Luce et des pamphlétaires comme Rebatet et Céline.

En cette période de pénurie de papier et de paroles surveillées, l'accès à la publication était beaucoup plus contrôlé qu'avant la guerre. En zone occupée, tandis que la Propaganda Staffel dressait des listes d'ouvrages interdits – la liste « Bernhard », puis les listes « Otto » –, le syndicat des éditeurs signait à l'automne 1940 une convention d'autocensure qui imposait à ces derniers d'écarter tout livre qui comporterait des critiques à l'égard de l'Allemagne nazie[109]. Les auteurs juifs étaient proscrits. En 1942, de nouvelles mesures vinrent durcir la censure et le contrôle de la production, avec le contingentement de papier mis en pratique en janvier et l'attribution d'un numéro d'autorisation pour toute publication en zone occupée à partir du mois de mars.

Du fait de cette situation, qui rappelait les privilèges d'imprimer sous l'Ancien Régime, les ouvrages publiés étaient confrontés à une moindre concurrence. Surtout, les promoteurs de la collaboration franco-allemande et les idéologues racistes et antisémites étaient assurés de ne pas trouver de contradicteurs : plus qu'une concession à l'occupant, la collaboration et l'antisémitisme furent érigés en

idéologie d'un État autoritaire et liberticide. Ce qui n'empêcha pas des divisions politiques désormais bien connues et des luttes de concurrence acharnées entre différentes fractions d'idéologues, pétainistes *vs* ultras, traditionalistes *vs* modernisateurs, conservateurs *vs* socialistes[110].

Dans ce contexte de contingentement, le tirage initial des *Décombres* de Rebatet à 20 000 exemplaires représente plus qu'un privilège d'imprimer. Refusé par Gallimard, le pamphlet fut publié par Denoël, l'éditeur de Céline. Ce lancement était le signe d'une promotion particulière, dont les raisons ne pouvaient être que politiques, même si elle n'explique pas le succès immédiat du livre qui, avec 65 000 exemplaires vendus, devint un des *best-sellers* des « années noires ». La demande, bien supérieure, ne put être satisfaite faute de papier. Robert Denoël se serait heurté à un refus de la part des Allemands de lui accorder une attribution supplémentaire, selon Rebatet, qui déclara, dans un interrogatoire, ne pas avoir fait de démarches lui-même[111]. Le livre fut pourtant traduit en allemand, « honneur » qui ne fut accordé qu'à onze auteurs français, le nombre de traductions du français en allemand, important avant la guerre, ayant été strictement limité par l'appareil de censure. Comme l'a montré Gérard Loiseaux[112], la traduction, bien que remplissant des fonctions différentes en ce qu'elle visait le public allemand, s'inscrivait dans un dispositif de promotion réservé aux ouvrages qui servaient le plus directement la propagande nazie, à côté de la liste de la « littérature à promouvoir » de la Propaganda Staffel et du catalogue « Miroir des livres » coédité avec des maisons d'édition. Sur ces deux listes figurait entre autres *Le Solstice de juin* de Montherlant, paru à l'automne 1940, qui fut interdit, comme on l'a vu au chapitre précédent, non pas par les Allemands mais par le gouvernement de Vichy, en raison des attaques qui le visaient. *Les Beaux Draps* de Céline fut également saisi puis interdit de vente en zone sud.

L'« État français » disposait en effet de son propre appareil de répression. En revanche, à cause de la concentration de l'édition, du cinéma, du théâtre dans la capitale, le régime de Vichy ne pouvait exercer qu'un contrôle limité sur la majeure partie des moyens de production culturelle, exception faite de la presse[113]. La subordination relative de l'édition à l'appareil politique vichyssois passait surtout par la répartition du papier.

Le premier tome du *Journal de la France* d'Alfred Fabre-Luce avait été, selon son avocat, Me Sauerwein, interdit par les Allemands jusqu'en 1941, et ce n'est pas sans hésitation qu'ils finirent par autoriser la parution du deuxième tome. Le troisième, en rupture avec la politique officielle du régime de Vichy qui avait abdiqué à ses yeux toute prérogative française, fut publié sans autorisation, ce qui coûta à

son auteur quatre mois de prison et une amende de 200 000 francs.

L'avocat recourut par ailleurs à l'argument classique du public restreint pour disculper son client : le *Journal de la France* était, par sa forme, un « ouvrage d'essayiste qui ne pouvait atteindre qu'une *minorité de lecteurs cultivés* capable d'apprécier la contrainte imposée par la censure et la valeur que prenaient de ce fait les nuances et les réserves du style[114] ». Si, comme on l'a vu, la pratique de lecture entre les lignes s'était développée à cette époque, le commissaire du gouvernement considéra que ce qui se dégageait de celles du *Journal de la France*, ou du moins de ses deux premiers tomes, n'était pas un message de résistance, bien au contraire.

Le succès des *Décombres* de Rebatet constituait de ce point de vue un motif à charge. Selon l'exposé des faits, dans cette prétendue confession qui avait « une allure de pamphlet contre la République », le public cherchait en réalité « la dénonciation des fautes commises par ceux qui conduisirent la France à la défaite et à l'humiliation[115] ». Dans ses *Mémoires d'un fasciste*, Rebatet évoque le millier de lettres reçues, dont pas plus d'une dizaine d'injures, suggérant que sa responsabilité devrait être partagée avec ses 100 000 lecteurs[116]. Cette assertion peut être interprétée à deux niveaux. Certes, l'écho des *Décombres* dépassait largement les prévisions, et le lectorat y aura donc fortement participé. Mais du coup, il aurait fallu au moins mentionner la réception enthousiaste du livre par la presse collaborationniste. Le deuxième niveau concerne la réception du contenu. La question avait été soulevée, on s'en souvient, par Oscar Wilde qui tient chacun pour responsable de ce qu'il lit dans un roman. Mais que signifiait rendre les lecteurs responsables d'un pamphlet dont la visée idéologique était affichée, même si l'auteur s'en défendit *a posteriori* en le présentant comme une « confession » ? Rebatet entendait-il par là que les lecteurs du livre adhéraient nécessairement aux thèses défendues par l'auteur ? Qu'on ne pouvait lire ce livre avec un esprit critique ? Ceci n'aurait eu pour conséquence que de conforter l'accusation dans l'idée des effets nocifs de l'œuvre, car c'eût été la preuve que son pouvoir persuasif l'emportait sur la capacité de jugement du lecteur. L'enquête de réception menée par son biographe à partir d'une centaine de lettres qui lui furent adressées montre au contraire que tous les lecteurs étaient loin d'être favorables aux thèses défendues – et qu'ils n'hésitèrent pas à le lui faire savoir[117]. Certes, il ne fait pas de doute que Rebatet a donné forme à des sentiments et des ressentiments qui préexistaient à l'état diffus dans une partie de la population (sans quoi le régime de Vichy et la Collaboration n'auraient pas existé) : plus, il les a légitimés et même attisés par la violence stylistique et la charge émotionnelle que délivrait son pamphlet, dans une conjoncture où les vues contraires étaient réduites

au silence. À quoi s'ajoutait le présupposé, toujours en vigueur alors, des deux publics, le public cultivé, doté d'un d'esprit critique, et le grand public, plus influençable (que Tarde appelle le public « flottant »), notamment la jeunesse, que par ses tirages *Les Décombres* avait touché. C'est ce qui lui fut reproché.

Il en allait *a fortiori* de même pour les écrits publiés dans la presse. Le seul fait d'avoir écrit dans des journaux pro-allemands nourrissait une présomption contre l'auteur, même si, à terme, ce critère ne fut pas retenu en soi comme motif à charge. La police n'avait rien trouvé de « tendancieux » dans les articles de Noël Bayon, mais leur auteur n'en avait pas moins, selon un rapport, « prêté sa collaboration » à des hebdomadaires qui, comme *L'Appel* et *Je suis partout*, étaient « bien connus pour leurs idées anti-démocratiques et pour la propagande faite en faveur des régimes fascistes[118] ». L'exposé des motifs écarta cependant les articles non « tendancieux », pour ne conserver que ceux où Bayon avait fait connaître « son point de vue sur les questions politiques de l'heure[119] ».

L'idée que les écrivains légitimaient les tribunes collaborationnistes avait été accréditée pendant la période de l'Occupation par les porte-parole de la Résistance intellectuelle. Dans *Les Lettres françaises* clandestines, Claude Morgan donnait en exemple le sens politique que revêtait un article anodin de Colette sur la Bourgogne dans *La Gerbe* lorsqu'il voisinait avec un article du Dr W. Reimer intitulé « Terre d'entre Rhin et Rhône[120] ». Elle était largement partagée par les membres de la Résistance littéraire, même si, à partir de 1943, Jean Paulhan et François Mauriac s'opposèrent sur le cas de l'hebdomadaire *Comoedia*, que le premier mettait à part quand le second le considérait comme trop compromis[121]. L'avis de Mauriac fut avalisé par un écho de Claude Morgan, paru dans *Les Lettres françaises* de novembre 1943, sous le titre « *Comoedia* comme les autres… » : « Chacun sait que *Comoedia* concède chaque semaine à la propagande nazie une page "européenne". C'est pour elle que le journal paraît et qu'il s'efforce de rassembler dans ses autres pages d'éminentes collaborations littéraires, artistiques et théâtrales. » L'écho prend pour exemple le recensement, dans l'hebdomadaire, de l'anthologie des poètes germaniques parue chez Stock, dont Heinrich Heine a été omis : « Heine était juif. Et *Comoedia*, journal "indépendant" – du moins le prétendait-on dans certains milieux – journal éminemment littéraire et parfaitement imperméable à la politique a dû se plier comme les autres aux abjectes consignes racistes[122]. » La collaboration aux pages culturelles de *Comoedia*, qui comptait de prestigieuses signatures, y compris d'écrivains résistants tels que Jean Paulhan et Jean-Paul Sartre, ne fut en définitive point considérée comme un crime – ni même comme une faute

professionnelle.

S'agissant des auteurs d'articles politiques, et surtout des responsables des publications, il en allait différemment. Au procès d'Henri Béraud, le commissaire du gouvernement Raymond Lindon souligna l'importance des tirages de l'hebdomadaire *Gringoire*, ayant atteint 500 000 exemplaires avant la guerre, qui aurait continué à tirer à 300 000 pendant l'Occupation[123]. Rebatet avait lui aussi touché un large public avec ses articles dans *Je suis partout* – hebdomadaire dont le tirage passa de 40 000 exemplaires en 1939 à 300 000 en 1944 –, ainsi qu'avec les conférences « retentissantes » qu'il avait données à Paris, en province, et à Berlin même, auprès d'ouvriers français, comme le précisait l'exposé des motifs[124]. Quant à Alphonse de Chateaubriant, il avait fondé en juillet 1940 *La Gerbe*, hebdomadaire « essentiellement politique, par ses buts », selon l'exposé des faits, mais dont une part importante était « consacrée aux lettres et aux arts de manière à assurer sa plus facile diffusion ». « Fort bien présenté et soigneusement rédigé », *La Gerbe* s'était « largement répandu dans le public et n'avait pu manquer d'avoir sur certains esprits une influence néfaste[125] ».

Comme en zone nord, quoique selon des méthodes différentes mises en place par le ministère de l'Information, la presse était strictement encadrée et contrôlée en zone sud. L'un des rares journaux de zone sud à pouvoir se flatter d'avoir refusé une subvention de Vichy, *L'Action française* était néanmoins obligé, comme tous les autres, de se conformer aux consignes de la censure et d'insérer des articles officiels. Quand, en 1943, le secrétaire général à l'Information René Bonnefoy proposa aux journaux un contrat les dispensant des textes obligatoires, en contrepartie de quoi ils devraient publier des articles dont le canevas était dicté par le ministère de l'Information, *L'Action française* avait préféré s'en tenir à la première option, afin que le journal conserve son autonomie[126].

Nonobstant cette « autonomie » revendiquée, le commissaire du gouvernement considéra que les articles de Maurras dans lesquels il s'était fait l'« apologiste » du maréchal Pétain étaient cités tous les jours à la radio, reproduits dans tous les journaux et diffusés à l'étranger, si bien qu'ils avaient eu un écho bien au-delà du lectorat de *L'Action française*. « L'influence de Maurras sur la pensée française a donc été considérable ; on peut dire même prépondérante, sans crainte de se tromper », concluait-il[127].

À la différence d'un régime démocratique où les points de vue contradictoires peuvent s'exposer, le contrôle de la parole et l'instrumentalisation des moyens de communication comme outils de propagande exacerbaient la responsabilité objective des intellectuels. C'est ce que fit valoir le commissaire du gouvernement Reboul lors du

procès de Brasillach. De même, lors du procès de Stéphane Lauzanne, le commissaire du gouvernement Raphaël déclara dans son réquisitoire :

> Je n'ai pas à insister ici sur l'influence énorme des moyens de propagande mis en œuvre durant ces quatre années d'occupation, et notamment sur l'influence énorme de la presse, spécialement d'un journal aussi lu que *Le Matin* , lu dans tous les milieux et dont les articles, les éditoriaux étaient signés d'un écrivain non moins connu et non moins lu[128].

Dans l'exposé des faits, il était dit que « son action s'est prolongée jusqu'aux derniers mois de l'occupation, au cours desquels, dans des termes violents et dans un style propre à influencer la grande masse des lecteurs et auditeurs, il a attaqué l'Angleterre, les États-Unis et les Patriotes Français[129] ». Une fois l'influence potentielle de l'écrivain corroborée par la large diffusion de ses écrits, restait cependant à en démontrer les effets néfastes.

Des mots qui tuent

Du point de vue juridique, la relation entre la parole et les actes est, on s'en souvient, conçue tantôt sur le mode de l'incitation, impliquant une relation de causalité, tantôt sur celui de l'équivalence : la parole est alors, au regard du droit, un « acte de parole », selon le terme forgé par le philosophe John Searle après Austin (sans toutefois traiter de ce cas de figure). Si certains des passages incriminés dans les procès de l'épuration étaient considérés comme des actes de trahison en soi, notamment lorsque l'auteur se prononçait en faveur de l'ennemi, d'autres relevaient de la provocation. Or, la législation républicaine ne punit la provocation non suivie d'effets que dans des cas très précis, qui incluent les crimes définis par les articles 75 et suivants du Code pénal, comme on l'a vu. Pour les dénonciations, la question se posa néanmoins de savoir comment les idées provocatrices propagées par la presse avaient été traduites en actes. Ce fut le point le plus délicat des procès. Dans son compte rendu de celui de Brasillach pour *Le Figaro*, journal qui était pourtant modéré, le chroniqueur Édouard Helsey écrivit que « les idées ne sont pas des jouets. Elles blessent et, souvent, elles tuent[130] ». Ce credo largement partagé n'était pourtant pas si facile à étayer. Il fallait faire la preuve que les mots avaient été suivis d'effets, qu'ils avaient un pouvoir performatif.

C'est pendant le premier conflit mondial, lors des grands procès en trahison jugés par les conseils de guerre, que la trahison morale a été codifiée comme atteinte à la résistance, à l'énergie, aux forces

morales du pays, en vue précisément de pouvoir poursuivre les journalistes[131]. Les paroles étaient alors considérées comme des actes à part entière. La propagation des thèses de l'ennemi entrait dans ce cadre, ainsi que les dénonciations collectives. En 1939, avec la loi Marchandeau, la trahison était redevenue, on l'a vu, un crime de droit commun. Le commissaire du gouvernement Thomas y insista au cours du procès de Maurras : « Nous ne sommes plus dans le domaine des idées […], nous sommes dans le domaine du droit commun, de la dénonciation tout court. Livrer des patriotes français, des résistants à l'ennemi, les dénoncer, c'est de la trahison[132]. » Aux campagnes de démoralisation furent ajoutées, dans la législation de l'épuration, les dénonciations collectives et individuelles.

Les marques de l'influence d'un écrivain, son audience, son talent même, étaient supposés accroître son pouvoir persuasif et l'efficacité – le terme fut employé dans l'acte d'accusation contre Rebatet – de sa propagande. Béraud n'avait-il pas collaboré directement avec l'occupant ? Il avait fait pire, aux yeux de la journaliste Francine Bonitzer. N'avait-il pas « de lui-même si bien su trouver les mots susceptibles d'amener à la collaboration des centaines de milliers de Français que les Allemands s'étaient emparés de ses articles pour en faire des tracts de propagande[133] » ?

Au procès, l'amiral Muselier, dont la présence avait attiré la foule, vint témoigner de ce que les articles de Béraud avaient démoralisé la marine française. En outre, en novembre 1941, alors qu'il libérait pacifiquement l'île de Saint-Pierre sur ordre du général de Gaulle et avec l'appui de la population, Béraud écrivit un article raillant le « Général de Grand-Guignol » et l'« Amiral de Bateau-Lavoir ». Au moment du plébiscite, seules quatorze personnes votèrent pour la collaboration avec les puissances de l'Axe. Il y avait quatorze abonnés à *Gringoire* sur l'île[134].

La responsabilité objective imputée à Maurras était à la mesure de son prestige et du capital moral accumulé par le chantre du nationalisme intégral en matière de patriotisme. Il avait non seulement dicté parfois la politique du Maréchal, dont il passait pour avoir été un des conseillers, mais aussi « créé le climat favorable à l'exécution des desseins du gouvernement de Vichy, en faisant adopter d'avance par l'opinion publique les dispositions gouvernementales qui devaient suivre ». Qui plus est, il avait contribué à la légitimation charismatique de Pétain, pourrait-on dire en reformulant l'accusation en termes wébériens. Dans une situation de crise où la légalité du pouvoir était remise en cause par les gaullistes et les résistants, il fallait asseoir la légitimité du chef de l'État français sur son charisme personnel. Ce que fit précisément Maurras : il « édifie le piédestal sur lequel ce dernier s'élève, il crée le climat qui lui est favorable, il le

pare même d'attributs religieux : le miracle Pétain, l'homme de la Providence, la mystique du Chef », est-il écrit dans l'exposé des faits. Il n'est pas surprenant que la propagande vichyssoise se soit emparée de ce *leitmotiv*. Mais surtout, l'exposé insiste sur la séduction que sa rhétorique a pu exercer sur le public, le rendant responsable de l'adhésion massive et aveugle au Maréchal :

> Une partie du public, séduit par la prétendue logique de ce sophiste habile et par son argumentation insidieuse, a accordé au Maréchal ce qui a été appelé la confiance dans la nuit. L'opinion ainsi aveuglée a été trompée et, à la faveur de cette propagande mensongère, le Maréchal et son gouvernement ont pu prendre une série de mesures dont l'Allemagne, directement ou non, a bénéficié[135].

Le commissaire du gouvernement Thomas y revint dans son réquisitoire. Maurras avait trompé l'opinion publique en l'exhortant à suivre le maréchal Pétain « les yeux fermés, jusqu'au bout du monde », comme il l'avait écrit le 17 avril 1942 : « L'opinion publique ainsi trompée par Maurras, l'opinion aveuglée, a suivi évidemment les directives de Vichy, les yeux fermés, puisque personne ne pouvait plus rien voir », concluait le commissaire[136]. Le leader d'Action française faisait ainsi figure de « faux prophète », de mystificateur qui avait fait appel aux instincts les plus irrationnels du public, qu'il avait manipulé. Une représentation que son vieil adversaire de toujours, Julien Benda, étendit au maurrassisme dans son ensemble, dont il suggérait d'analyser le succès en termes de psychologie des foules[137]. En négatif de ce portrait du mystificateur au service du pouvoir se dessine la conception du rôle du journaliste en régime démocratique, qui est d'éclairer l'opinion et de lui donner les moyens de juger par elle-même.

Maurras répondit en invoquant l'autorité du pape Pie XII qui, « avec son expérience des choses surnaturelles, mais aussi avec sa grande sagesse naturelle », avait lui-même parlé du « Miracle Pétain ». Il se disait « très fier de [s]e trouver d'accord avec lui sur Pétain ». Quant à l'expression d'« homme providentiel », elle venait du nonce du pape. Il citait aussi les hommages rendus au Maréchal par Roosevelt et l'amiral Leahy pour dire qu'à la suite de toutes ces autorités, il avait pu s'« abandonner très tranquillement, en toute sûreté à [s]on admiration naturelle, profonde pour le maréchal Pétain[138] ». Me Breuillac contesta de son côté l'idée que Maurras et Pujo aient été des conseillers du prince : ils s'étaient rendus trois ou quatre fois en tout à Vichy, et le maréchal Pétain ne les avait point consultés sur la politique à suivre.

Mais la responsabilité de Maurras ne se limitait pas à cela, selon le commissaire Thomas. Ses « attaques violentes » contre le maquis avaient certainement eu pour conséquence de « faire hésiter un certain nombre de patriotes prêts à prendre les armes, de pousser à la haine et

au meurtre des Français et à la répression contre le maquis, les partisans de la collaboration[139] […] ». Reprenant dans son réquisitoire la métaphore des procès du XIXe siècle, il évoqua le « poison maurrassien ». Maurras avait « inoculé le venin à certaines personnes ». Il était par conséquent responsable, à ses yeux, non seulement du sort des victimes qu'il avait dénoncées publiquement, mais aussi du fourvoiement d'anciens combattants, membres d'Action française, qui avaient rallié la Milice ou y avaient envoyé leurs fils. Cette idée était exprimée dans l'acte d'accusation : Maurras avait, « grâce à son talent, à son influence sur la jeunesse, fait engager dans la Milice un certain nombre de jeunes Français abusés par les sophismes de ce partisan de la seule France[140] ». Ceci avait trait non plus à la responsabilité subjective mais à sa dimension objective :

> Il vous dira, comme tous les doctrinaires, « si mes disciples ont abusé de ma pensée… » Quand on est comme lui un polémiste, qu'on écrit si souvent, quand tout le monde peut lire ses articles, sans les comprendre parce que ceux de Maurras ne sont pas toujours saisissables, c'est une responsabilité qu'il endosse, non seulement parmi les victimes […], mais également parmi ceux qui ont combattu la Résistance et qui sont en voie d'être jugés, condamnés et quelquefois exécutés[141].

Bien que contestée par la tradition libérale, cette responsabilité objective de l'écrivain prend un sens spécifique s'agissant d'une situation de quasi-monopole dans un espace de production idéologique où les points de vue opposés ne peuvent s'exprimer, comme on l'a suggéré plus haut. Le défenseur de Maurras rétorqua cependant qu'on ne pouvait rendre un leader responsable de ceux qui avaient choisi la Milice ou la Collaboration, alors qu'il les combattait : « Vous est-il venu à l'idée de rendre M. Cachin responsable de M. Doriot ? Vous est-il venu à l'idée de rendre M. Blum responsable de M. Déat[142] ? »

Dans une société fondée sur la notion de citoyenneté, l'éducation était une préoccupation majeure, sinon la première. L'influence sur la jeunesse conférait le plus haut degré de responsabilité objective. Me Reboul accusa ainsi Brasillach d'avoir tenté d'entraîner la jeunesse « d'abord vers une politique stérile, ensuite vers l'ennemi », dénonçant « ses ravages parmi ses disciples intellectuels » qui croyaient suivre « un penseur », quand ce n'était « qu'un polémiste[143] ». Les dégâts ne se limitaient pas aux milieux intellectuels et n'étaient pas purement moraux. Ils s'étaient traduits par des actes, selon le commissaire du gouvernement : « Combien de jeunes écervelés aurez-vous, par vos articles, incités à la lutte contre le maquis ? De combien de crimes serez-vous le responsable intellectuel ? », asséna-t-il à l'inculpé, lui reprochant d'avoir versé dans une littérature d'action criminelle :

> Et lorsqu'on pense que des jeunes gens ont pu, en vous faisant confiance, être entraînés vers la délation ou l'action directe, lorsqu'on se rend compte que d'une façon non pas

immédiate, peut-être, mais médiate, certains traitements de la Gestapo ont pu être en synchronisation avec vos appels, faut-il encore parler d'opinion, ou convient-il de parler de crime[144] ?

Sous le titre « Les professeurs de haine », l'auteur anonyme du compte rendu d'audience publié par *Les Lettres françaises* recourt au vocabulaire de la psychologie des foules pour décrire les « supporters » de Maurras, venus en nombre au procès : « ces pauvres visages à la fois crédules et sectaires, ces regards fanatiques de gosses endoctrinés » ; ils lui rappellent le public des réunions d'Action française[145].

La notoriété que Jean-Pierre Maxence avait acquise dans les lettres avant la guerre avait pu avoir pour effet « d'influencer un très grand nombre de jeunes Français », comme le lui suggéra le juge d'instruction. Il lui reprochait d'avoir participé, par sa plume, à une « entreprise de démoralisation de l'opinion publique[146] ». De même, soulignant l'influence des *Décombres* sur une partie de la jeunesse française, le juge d'instruction Zousmann demanda à Rebatet : « Avez-vous pensé que vous pouviez contribuer ainsi à entraîner dans une mauvaise voie une partie de la nation française[147] ? » L'acte d'accusation lui reprochait d'avoir détourné de nombreuses personnes, surtout des jeunes, « de leur devoir de Français » et de les avoir « entraînés sur le chemin de la trahison[148] ».

Le procureur Blanchet adopta, quant à lui, la notion de « corruption » morale pour qualifier l'activité de l'ancien ministre de l'Éducation de Vichy, Abel Bonnard, que la Haute Cour jugea par défaut le 4 juillet 1945 : elle tendait tout entière à la « corruption de l'âme française et à son asservissement à la volonté de l'ennemi ». Ses articles publiés dans le *Bulletin national de l'Enseignement primaire* relevaient à ses yeux d'une « entreprise abominable de corruption intellectuelle […]. Le mensonge promu au rang de vérité officielle, les mots si clairs, si purs de notre langue française détournés de leur sens, vidés de leurs substances pour tenter l'asservissement des âmes au seul profit du vainqueur ! ». Il avait par ailleurs mené « cette abominable campagne de dénationalisation et de démoralisation[149] ».

La défense se borna à minimiser l'impact de ces écrits et à en nier les effets, selon l'argument classique des procès du XIXe siècle. Si certains écrivains reconnaissaient que leur plume avait parfois dépassé leur pensée, comme on l'a vu, ces excès n'avaient, à les entendre, pas eu de conséquences. L'accueil réservé aux soldats alliés, les élans du pays pour sa libération ne prouvaient-ils pas que la presse – que tout le monde savait contrôlée par l'occupant – n'avait pas eu une « influence appréciable » ? argua Me Moureaux lors du procès de Stéphane Lauzanne[150]. « On ne convainc que ceux qui sont déjà convaincus », déclara Me Felici au procès d'Hérold-Paquis[151].

Récapitulant ses arguments dans son mémoire en défense, Rebatet opposa le « bruit » au « mal », c'est-à-dire les mots aux faits : en définitive, les polémistes ne faisaient-ils pas « toujours plus de bruit que de mal[152] » ? S'il y avait dans cet aveu d'impuissance tout de circonstance de quoi délégitimer pour longtemps la figure du polémiste, il paraissait d'autant plus étonnant sous la plume de celui qui, quatre ans plus tôt, expliquait à ses lecteurs les raisons pour lesquelles il avait renoncé à partir sur le front de Russie après l'avoir annoncé publiquement : « Je ne peux pas demander un fusil. Ce ne serait qu'un geste puéril. Mais j'ai un porte-plume et des yeux[153]. » Certains tentèrent même de faire valoir l'influence bénéfique de ces écrits, à l'instar de Robert Denoël, qui avança que la « peinture très drôle » de la « drôle de guerre » dans *Les Décombres* de Rebatet avait « certainement suscité, par réaction, un vif désir d'être un bon soldat, dans une grande partie de la jeunesse française[154] ».

Pour l'accusation, les « dénonciations collectives » participaient de ces campagnes de démoralisation de la population française, en la divisant, les trois principaux groupes visés étant les gaullistes, les communistes et les juifs. Dans son réquisitoire contre Brasillach, le commissaire du gouvernement Reboul avait employé ce terme de « dénonciation » faute d'en avoir trouvé un autre, ce dont il s'excusait : « Certes, ce n'est pas la dénonciation telle qu'on l'entend au sens usuel du mot. C'est une dénonciation plus précautionneuse, plus subtile, un acte plus ménager des arguties derrière lesquelles on se retranche aujourd'hui. » Mais étant donné l'« influence » de Brasillach, sa position et son crédit, notamment auprès de la Gestapo qui « lisait tous ses articles », l'occupant ne pouvait selon Reboul qu'en avoir tiré parti, et Brasillach était « trop intelligent pour n'avoir pas pensé qu'il en serait ainsi[155] ». Du reste, il avait lui-même utilisé le terme « dénoncer ». C'était donc en pleine connaissance de cause qu'il avait agi.

Brasillach avait appelé à fusiller les « traîtres » ou à les déporter et à frapper ceux qui en étaient « moralement complices ». À ses yeux, le général de Gaulle était « un traître fort légalement condamné à mort », les gaullistes étaient tous des « traîtres », comme il l'avait écrit le 21 mars 1942[156]. Il justifiait les opérations de nettoyage menées contre les gaullistes de l'intérieur et les réfractaires, nommait les chefs communistes (13 septembre 1941) et les anciens membres du gouvernement républicain, Mandel, Reynaud, Blum, qu'il fallait exécuter sur-le-champ (6 septembre 1941 et 18 avril 1942). En revanche, il dit n'avoir jamais approuvé le régime des otages, que d'autres appelaient de leurs vœux, depuis Georges Suarez qui, non content de justifier les exécutions d'otages ordonnées par les autorités

d'occupation (dans ses éditoriaux d'*Aujourd'hui* du 20 septembre au 16 décembre 1941), était allé jusqu'à « demander au gouvernement de Vichy de prendre lui-même des otages notamment parmi les Juifs, les Anglais, les Américains et les Gaullistes (éditoriaux des 10 septembre et 12 septembre 1942, des 5 et 26 avril 1944) », selon l'exposé des faits[157], jusqu'à l'ultra-collaborationniste Lucien Rebatet qui dès novembre 1940 exhortait le gouvernement de Vichy à frapper « pas pour le droit, mais pour l'exemple[158] », en passant par l'inspirateur de la « Révolution nationale », Charles Maurras.

Ce dernier avait mené une virulente campagne antigaulliste. Dans des articles en date du 20-21 mars 1943 et du 30 août-1er septembre de la même année, il suggéra un recours plus fréquent à la peine de mort contre les gaullistes, et, si elle ne suffisait pas, la prise et l'exécution d'otages parmi leurs familles. À la suite du débarquement allié en Algérie, il déplora, dans un article du 7 février 1943, que les officiers qui l'avaient facilité n'aient pas été exécutés et exigea, dans un autre en date du 27 avril, le droit pour l'armée de fusiller les gaullistes « à toute capture[159] ». À trois reprises en 1943 (les 30 août, 8 et 27 septembre), il exhorta à la prise d'otages et à l'exécution d'otages communistes à la suite d'attentats. Le 12 novembre 1943, il réclama une répression efficace contre « les protégés de Blum, de Daladier et de leur survivance encore en liberté », qu'il assimilait aux communistes. Il avait, le mois précédent, appelé au durcissement de la répression contre le maquis et requis pour les résistants – qu'il considérait comme des voyous appartenant à la pègre internationale – la proclamation de la loi martiale qui permettrait de les interroger et de les exécuter sous 48 heures. Ces propositions relevaient-elles des doctrines maurrassiennes ? se demandait le commissaire du gouvernement Thomas. Ou bien ces campagnes rejoignaient-elles, quoi qu'en dise leur auteur, les doctrines allemandes sur ce régime des otages ?

Pas plus qu'il ne regrettait ses appels aux exécutions d'otages, qu'il considérait comme des « réponses », Maurras ne démordit de l'idée que « les hommes qui [avaient] sciemment et volontairement poussé à la guerre [étaient] justiciables du peloton d'exécution[160] ». Seule le déstabilisa l'évocation par le commissaire du gouvernement d'une lettre du général Vallin, de l'état-major de l'armée de l'air, qui se plaignait d'un article paru le 8 octobre 1943 sous le titre « Des noms… des noms », et dans lequel Maurras demandait ceux des aviateurs français capturés après avoir bombardé Paris cinq jours plus tôt. Le leader d'Action française affirma alors avoir pensé que cette histoire était fabriquée, et écrit son article « pour tromper le boche, exactement comme les écrivains libéraux du XIXe siècle trompaient la surveillance de Napoléon III et de ses fonctionnaires[161] ». Maurras

contrebandier littéraire ? Sans nul doute avait-il, comme la plupart de ses confrères journalistes, dû écrire en contournant la censure. De là à en faire un résistant… « En somme M. Maurras a demandé aux Français de fusiller des Français pour que les Allemands ne les fusillent pas », résumait Paul Soupiron dans *Le Monde*[162].

L'accusation reprochait en outre à Maurras ses campagnes antisémites à un moment où les juifs étaient persécutés, où ils encouraient des représailles de l'occupant, la spoliation et la déportation dans les camps de concentration (on ne parlait pas encore de camps d'extermination à cette date). Que l'antisémitisme maurrassien n'ait aucun rapport avec l'antisémitisme de Goebbels, comme l'affirmait l'accusé, ne changeait rien aux résultats, selon le commissaire du gouvernement, à savoir le sort qui était réservé aux juifs : arrestations, déportation, torture, mort.

Maurras répondit, dans son mémoire en défense, que non seulement il ignorait « ces belles choses », mais qu'il savait au contraire « qu'il y avait une foule de pays dans lesquels les colonies juives étaient florissantes, dans lesquels elles se procuraient tout au marché noir, qu'elles corrompaient profondément les populations paysannes ». Sans nier la vérité énoncée par l'accusation, il la tenait pour partielle : dans un des articles incriminés, il avait dit « qu'il y avait un grand nombre d'endroits en France, où le Juif était florissant, et il y en a encore en Allemagne ». L'article ne comportait pas d'incitation à la violence volontaire, rien qui « ne soit une réponse ». Au commencement de 1944, à l'approche des forces alliées, les juifs de beaucoup de pays lui avaient paru devenir « très arrogants », voire menaçants. Il avait donc fallu répondre à la menace par la menace : « cela n'engage à rien », avait répondu Maurras aux Français qui lui écrivaient à ce propos. Et de leur suggérer cet « apologue » :

> […] j'avais sous les yeux et je le leur montrais dans mon article de journal l'exemple d'un juif, originaire d'Europe centrale, qui, sous prétexte que tous les villages de France se dépeuplaient, voulait les garnir avec toute la racaille des ghettos tchéco-slovaques. Je leur disais : puisqu'il veut nous envahir comme cela, dites-lui que nous ne voulons pas et répondez par une menace d'expulsion à cette menace d'expulsion. C'est ce qu'on appelle le « talion » : c'est œil pour œil, dent pour dent, cent pour cent, mais si on ne vous a pas poché l'œil, il ne faut pas pocher l'œil du voisin[163].

Son article était parfaitement « inoffensif » à ses yeux. C'était un « trait d'imagination Juif : ils se croient toujours menacés ; ils sont toujours inquiets ; il suffit d'un mot, d'un ton ». Il faut rappeler que l'audience se tenait en janvier 1945, avant le retour des déportés en France, qui allait donner la mesure du caractère scandaleux de ces affirmations.

On connaît le cri furieux de Maurras après le verdict le reconnaissant coupable d'intelligence avec l'ennemi, avec

circonstances atténuantes : « C'est la revanche de Dreyfus[164]. » Une revanche bien involontaire, et dont l'arme avait été affûtée par ceux-là même que Maurras soutenait : comme on l'a déjà rappelé, le crime de trahison avait été remis à l'ordre du jour par l'affaire Dreyfus, le capitaine ayant été jugé coupable en vertu de l'article 76 du Code pénal, et c'est à la suite de sa condamnation, qu'il trouvait insuffisante, que le général Mercier avait déposé un projet de loi en vue de rétablir, pour punir ce crime, la peine de mort abolie en 1848[165].

Brasillach ne renia pas non plus son antisémitisme forcené. Dans un article du 7 février 1942 intitulé « La coalition au service du juif », il avait écrit qu'il fallait traiter le problème juif sans aucun sentimentalisme. Au président de la cour qui l'interrogeait sur ce point, il répondit qu'il n'avait fait que poursuivre son action antisémite d'avant la guerre. Pour lui, la « question juive » était un problème qui se posait « indépendamment de toute question d'occupation[166] ». Cependant, il disait n'avoir jamais approuvé « aucune espèce de violence collective ». Il n'avait, poursuivait-il, pas approuvé « que l'on séparât les femmes et les enfants ». C'est le sens qu'il donnait rétrospectivement à cette phrase, écrite au moment des rafles : « Il faut se séparer des juifs en bloc et ne pas garder de petits. »

Rebatet avait fait, lui aussi, montre de « haine furieuse » contre les juifs. Comme le formule l'acte d'accusation, « en pleine occupation, alors que roulent vers les camps d'extermination, les wagons à bestiaux où des juifs sont entassés dans les plus abjectes et les plus mortelles conditions », Rebatet applaudit à chaque nouvelle mesure de coercition[167]. Ainsi du port obligatoire de l'étoile jaune en zone occupée, qu'il regrette ne pas voir adopter en zone sud. Et de réclamer contre eux l'action de la Milice.

Rebatet argua, à l'instar de Maurras, que les violences verbales à l'égard de telle ou telle personne ou de tel ou tel groupe social n'étaient que des réponses en légitime défense à des attaques et à des calomnies. Il ripostait notamment aux agressions des juifs à son égard, certes, avec violence, en particulier lorsqu'il formulait des vœux de proscription pour les étrangers d'origine juive, mais, prétendit-il, ces « brutalités verbales » étaient si contraires à sa « nature » profonde qu'il éprouva, au moment où il corrigeait les épreuves des *Décombres*, le besoin d'entreprendre un ouvrage littéraire où Proust et Bergson seraient les deux pères spirituels de ses héros[168]. L'argument ne résiste évidemment pas à la comparaison avec ses prises de position antérieures, du numéro de *Je suis partout* de 1938 sur « les Juifs », dont la rédaction l'avait chargé, à ceux qu'il publia durant l'hiver 1940-1941 dans *Le Cri du peuple*. Le premier, intitulé « La puissance juive en France est à peine entamée » (5 décembre 1940), trouvait les

mesures antisémites du gouvernement de Vichy insuffisantes. Le second, titré « Pour en finir avec les Juifs » (25 janvier 1941), évoquait le « virus juif » comme un mal dont on ne saurait se débarrasser par des lois : il fallait non pas les exterminer mais les chasser. En 1944, pour justifier rétrospectivement sa germanophobie de jeunesse, il expliqua dans le journal des Waffen SS *Devenir* que le sentiment antisémite primait :

> Parce que nous étions d'abord antisémites, nous demeurions attachés aux très rares groupements antijuifs qui eussent en France une vie politique. Or, sauf quelques cellules isolées, tous ces groupements étaient en même temps germanophobes avec frénésie. La jeunesse nationale-socialiste française y sentait le fagot, mais elle n'était pas entièrement émancipée169.

Il terminait par : « Mort aux Juifs ! Vive notre Révolution ! » Au président de la cour qui l'interrogeait sur cet article pendant son procès, Rebatet répondit qu'il n'avait pas eu une grande diffusion170.

Le plus célèbre des antisémites de plume, Louis-Ferdinand Céline, s'était vu reprocher d'avoir réédité son pamphlet *Bagatelles pour un massacre* en 1943. L'acte d'accusation faisait remarquer que s'il avait « parfaitement le droit de faire paraître un tel ouvrage avant la guerre il aurait dû s'opposer à sa réédition à une époque où les juifs étaient arrêtés en masse et déportés en Allemagne dans des camps d'extermination » :

> Par la propagation des idées antisémites Céline ne pouvait à cette époque que favoriser les vues allemandes sur l'élimination totale de la race juive dans les pays occupés. Céline pouvait peut-être ignorer l'extermination radicale des juifs telle qu'elle était pratiquée alors en Allemagne, mais il ne pouvait pas ne pas s'apercevoir que toute propagande antisémite facilitait cette déportation, que tout juif déporté était un travailleur de plus pour la machine de guerre allemande171.

Pour se disculper, Céline imputa la responsabilité de la réédition de son pamphlet à son éditeur, Denoël, qui avait bénéficié d'un non-lieu172. Il avait pourtant donné son accord et il avait même, dans cette optique, réclamé à deux reprises du papier à son ami Karl Epting, le directeur de l'Institut allemand173. Il mit par ailleurs en avant le fait qu'il n'avait pas écrit d'articles pendant cette période. Il n'avait pas non plus réclamé que l'on prît des mesures de violence contre les juifs174. Dans ces conditions, les juifs devaient lui « élever une statue » pour le mal qu'il ne leur avait pas fait mais qu'il aurait pu leur faire, avança-t-il dans son mémoire en défense175… Quant aux *Beaux Draps*, qui avait lu ce livre ? « Personne », écrivit-il à son avocat, niant lui aussi l'impact de ses écrits176.

L'Association israélite pour la réconciliation des Français, dans la lettre déjà citée qu'elle adressa au tribunal la veille du procès de Céline, exprima la crainte que sa réputation d'antisémite ne nuise à l'objectivité du jugement et que les campagnes diffamatoire

n'« accréditent auprès du public mal informé, l'opinion que les poursuites intentées contre cet écrivain sont le résultat d'un ressentiment de certains milieux israélites ». Or les signataires de la lettre le considéraient comme parfaitement innocent de l'accusation :

> Quelles qu'aient été les opinions de Louis-Ferdinand Céline, il est certain que, pendant les douloureuses années de l'oppression hitlérienne, cet écrivain s'est refusé à participer à la persécution et à prêter sa plume malgré les sollicitations pressantes dont il n'a pu manquer d'être l'objet, de la part des propagandistes ennemis, désireux de s'assurer le concours prestigieux de son génie littéraire.

En effet, poursuivaient-ils, seuls avaient paru sous sa signature « quelques fragments de lettres privées – qui de toute évidence n'étaient pas destinées à la publication », et qui étaient « tronquées ». Cela avait été pour eux un « réconfort », pendant cette « triste période », de constater que l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit*, qui avait « si magistralement crié la douloureuse angoisse du pauvre et du prolétaire », avait su « s'enfermer dans un silence hautain et se désolidariser de la propagande des persécuteurs professionnels[177] ».

Aux dénonciations collectives s'ajoutaient, pour certains, les dénonciations individuelles de personnes citées nommément dans les articles. Cependant, bien qu'elles fussent imprimées noir sur blanc, l'accusation ne put démontrer le lien de causalité avec la mesure de répression dont furent victimes les plaignants. Du côté de la défense, on contestait l'usage du terme de dénonciation. L'avocat d'Hérold-Paquis, Me Felici, expliqua ainsi, à propos d'une émission de radio dédiée à cela, qu'une dénonciation publique était le contraire d'une dénonciation, parce que la dénonciation se fait secrètement, en trompant sa victime[178]. Lors de son procès, Brasillach reconnut que si les Allemands attaquaient les mêmes personnes que lui, ce n'était pas le fruit du hasard, mais, avança-t-il, cela ne résultait pas non plus d'une orchestration, comme aurait voulu le lui faire dire le président de la cour : les Allemands ne lui avaient pas ordonné de le faire.

La question des dénonciations individuelles occupa une bonne partie du procès de Charles Maurras. Celui-ci était accusé d'avoir désigné publiquement des individus à l'attention de la police française ou de la Gestapo. Quatre cas étaient cités. En premier lieu, celui des démocrates-chrétiens et de leurs chefs, Georges Bidault, Francisque Gay, Auguste Champetier de Ribes, bêtes noires du leader d'Action française. Le 25 février 1943, dans un article intitulé « Pour ceux qui devraient se cacher », il avait écrit ceci à leur propos :

> Il n'y aurait qu'à rééditer quelques colonnes de leur journal l' *Aube* pour envoyer ces messieurs par les voies les plus rapides jusqu'au poteau d'exécution. Ces dignes co-auteurs de nos détresses n'ont subi aucune punition appréciable. Champetier de Ribes

s'est majestueusement retiré dans ses terres du Béarn. Bidault enseigne tranquillement l'histoire, une histoire à sa mode, dans un lycée qui n'est pas loin. Je ne sais où Francisque Gay peut bien promener le remords où l'inconscience, mais il n'est pas dit que la justice sera toujours manchote.
Elle s'abattra un jour ou l'autre sur ces scélérats[179].

Il avait renchéri le 20 juillet et le 29 septembre 1943. Le 23 mars 1944, la Gestapo effectua une descente dans les bureaux de Gay et de Bidault. Dix personnes furent arrêtées, dont trois étaient encore en Allemagne à l'heure du procès. Mais la succession chronologique ne suffisait pas à prouver la relation de cause à effet. Une employée de Gay affirmait avoir vu au cours de la perquisition un numéro de *L'Action française* étalé sous les yeux de l'inspecteur. Mais, selon Gay lui-même, rien ne permettait de prouver qu'il s'agissait du numéro en question, des livraisons du journal ayant pu traîner dans son bureau ; il se déclara, par conséquent, dans l'impossibilité d'établir la relation de causalité entre la perquisition et l'article de Maurras.

Le deuxième cas était celui de Paul Claudel, le vieil ennemi de Maurras, qui se plaignait d'avoir été dénoncé par lui comme inspirateur principal du journal clandestin *Témoignage chrétien* et une deuxième fois de telle sorte qu'un agent de la Gestapo se présenta chez lui le 2 mai 1943 sans l'y trouver. Cependant, aucune preuve ne fondait cette accusation, comme le fit valoir Maurras, qui en profita pour régler publiquement ses comptes avec son adversaire de toujours et pour persifler une fois de plus son usage de la langue française. Afin de discréditer son témoignage, Me Goncet rappela que Claudel avait écrit une ode au maréchal Pétain avant de rendre un hommage en vers à de Gaulle et qu'il avait fait jouer *Le Soulier de satin* à la Comédie-Française devant un parterre d'officiers allemands.

Le troisième cas concernait une famille gaulliste que Maurras avait signalée dans un article paru quelques jours après une plainte adressée à la police par un chef milicien à Bourg nommé Fenet, membre d'Action française, et qui était rédigée dans des termes très proches de l'article de Maurras. Un mois plus tard, le 27 novembre 1943, la famille Fornier était arrêtée par la Feldgendarmerie de Bourg, le père et un des fils furent internés à Montluc, les deux autres déportés en Allemagne, et le jeune Yves Dupont, arrêté en même temps qu'eux, fusillé comme otage. Mais comment prouver que la police allemande avait agi à la suite de l'article de Maurras, qui ne donnait pas le nom de cette famille, même si elle était aisément reconnaissable à travers l'article, plutôt qu'à la suite de la plainte ? On cita comme témoin à charge l'inspecteur Roger Bouvard, qui expliqua qu'il avait prévenu la famille et classé la plainte du milicien. L'intervention allemande ne pouvait donc, selon lui, que provenir de l'article de Maurras. Mais la succession des faits et l'élimination de la plainte ne suffisaient pas à établir la relation de causalité, d'autant que

la plainte pouvait aussi bien avoir été déposée parallèlement auprès de la Gestapo. Pour Maurras, cette histoire confirmait au contraire son argument en vertu duquel si la police française ne faisait pas son travail, elle laissait le champ libre à l'intervention étrangère. Signalant des différences entre les témoignages à l'audience et les dépositions à l'instruction, son défenseur, Me Goncet, alla jusqu'à dire, avec une bonne dose de mauvaise foi, que l'intention de Maurras était « de protéger nos nationaux en les enfermant dans nos prisons[180] ». « Pour protéger les nationaux, il n'était pas nécessaire de les dénoncer dans *l'Action française* », lui rétorqua le commissaire du gouvernement Thomas.

Le dernier cas était celui de Roger Worms, que Maurras avait dénoncé comme « millionnaire et front populaire », entretenant des liens avec la Ligue internationale contre l'antisémitisme, dans un article intitulé « Menaces juives », paru le 1er février 1944. Or le père de Worms avait été enlevé de son domicile à Saint-Jean-Cap-Ferrat par des miliciens et assassiné à coups de mitraillette. Mais un document envoyé par le parquet de Nice « établissait » que le meurtre avait eu lieu avant la parution de l'article. Cette information se révéla fausse, comme il fut découvert après le procès. Cependant, la révision n'étant possible que dans l'intérêt de l'accusé, restait à faire inculper Maurras de complicité dans le procès des deux assassins de Worms, Marc Susini et Artus Ferere[181], qui se tint en octobre 1950. La justice y renonça, sans doute faute de pouvoir établir la preuve de la complicité.

Rebatet fut également poursuivi pour des dénonciations individuelles. Celui qui avait appelé ses lecteurs à pratiquer la délation dès son premier article sous l'Occupation, paru dans *Le Cri du peuple* le 11 novembre 1940 sous le titre « Traquons les Gaullistes », avait donné l'exemple :

> Quant à vous qui savez nous entendre, lecteurs, camarades, amis, commencez sur-le-champ, à faire votre police vous-mêmes. Désignez-nous les traîtres et les imbéciles car l'imbécillité elle aussi est un crime ; aidez-nous à les démasquer […]. N'ayez surtout ni remords ni scrupules. C'est votre devoir impérieux de Français[182].

Il avait ainsi réclamé l'arrestation des anciens présidents de la République Albert Lebrun et Édouard Herriot. Il avait signalé l'activité anti-allemande d'un journaliste marseillais, Jean Bardanne, qui rédigeait à Marseille un bulletin clandestin d'information pour les journaux et organisations de résistance. Selon la déposition de ce dernier, en date du 11 avril 1946, la police connaissait son activité mais n'osait l'arrêter. Il avait été en revanche condamné à mort par les Allemands. Le 31 août 1941, sous le titre « Marseille la juive », parut un article de Rebatet dans *Je suis partout*, qui demandait son arrestation. Bardanne fut arrêté quatre semaines après la publication de l'article et interné au fort Saint-Nicolas à Marseille pendant trois

mois. Pour sa défense, Rebatet prétendit que ce n'était pas une délation dangereuse parce que Bardanne résidait en zone non occupée. Mais outre Bardanne, quarante-trois autres personnes avaient été arrêtées, parmi lesquelles certaines furent déportées après l'occupation de la zone sud. En tant que journaliste, confrère de Rebatet, Bardanne considérait que l'acte de ce dernier était incompatible avec la déontologie professionnelle. Il estimait que « quand on avait l'intelligence et le talent de Rebatet et sa notoriété on n'avait pas le droit de s'abaisser à dénoncer des adversaires en appelant sur eux l'attention des autorités de répression ». Bien qu'il lui en coûtât d'être témoin à charge, il accusa Rebatet, en pesant ses mots, d'avoir commis « un véritable crime » et d'avoir « manqué à sa mission d'écrivain[183] ».

Il y avait également dans le dossier une lettre que Rebatet avait adressée au ministre de l'Éducation nationale pour dénoncer le chef d'un centre de jeunesse qui lui avait fait part de ses convictions gaullistes et de son indignation face au sort réservé aux juifs. Rebatet demandait qu'il soit relevé de ses fonctions en menaçant d'une campagne dans *Je suis partout*. L'affaire n'avait pas eu de suite, le ministre ayant répondu que M. Drouot donnait toute satisfaction dans son travail. Mais cet acte de délation, qui ne relevait plus de son activité de journaliste, choqua le public et la presse plus que les attaques publiques de Rebatet. Il paraissait indigne d'un écrivain qui se respecte.

Enfin, Rebatet avait attaqué nommément des écrivains, notamment dans un article paru dans *Je suis partout* le 22 octobre 1943 sous le titre « L'intelligence service ». Rebatet contesta le recours au terme de dénonciation dans ce cas. Il avait parlé « d'écrivains extrêmement connus et dont les positions politiques étaient de notoriété publique », sans demander qu'il fût pris aucune mesure contre eux. D'ailleurs, aucun d'eux n'avait été inquiété. Il avait défendu sa position « en littérateur » contre d'autres hommes de lettres « qui défendaient ouvertement la leur[184] ». On en jugera par cet extrait :

> Que penser d'une publication officielle française qui entend ignorer que Malraux est un bolchevique… Parmi les collaborateurs, notre regretté maître André Bellessort sert d'alibi à « l'anglais » Thierry Maulnier, à la fine fleur de l'ex-Figaro… Il n'y a pas de littérature française depuis celle de Claudel qui pavoisait, le jour de la prise d'Alger, du cagot rouge Mauriac, des Tharaud devenus laquais d'Israël après avoir mieux que personne étudié ses méfaits, de Duhamel humanitaire bellant [*sic*] à l'époque où nous étions forts et pouvions user de nos armes, belliciste fielleux depuis le jour où notre faiblesse nous commanda la paix.

Un de ses adversaires vint pourtant à son secours : Thierry Maulnier, ancien collaborateur de *Je suis partout*, qui avait quitté l'équipe en 1940, parce qu'il désapprouvait sa ligne ultra-

collaborationniste, et avait été violemment attaqué dans *Les Décombres* comme gaulliste et anglophile. Il adressa une lettre, en date du 18 novembre 1946, pour attester le fait que ces attaques visaient une attitude à l'égard de l'occupant que lui-même « ne cherchait pas à cacher », et qui était « connue de tous les gens informés ». Elles devaient être considérées, selon lui, non pas comme des actes de dénonciation, mais comme des actes de « polémique politique ». Elles n'avaient du reste entraîné aucune action de la police allemande contre lui. Et pour cause : Thierry Maulnier, replié en zone sud, collaborait à *L'Action française* et était proche du régime de Vichy ; il n'était pas véritablement menacé, à la différence des écrivains de l'opposition qui, ne pouvant continuer de s'exprimer au grand jour, même en langage codé, durent quant à eux entrer en clandestinité.

Pierre-Antoine Cousteau se vit également reprocher une dénonciation « littéraire ». Il avait, dans un article intitulé « Gallimard a l'action », dénoncé *Pilote de guerre* de Saint-Exupéry comme un livre gaulliste, puis attaqué Aragon dont il signalait les idées politiques, pour ensuite reprocher à Gallimard d'avoir publié ces deux auteurs. « Votre article pouvait comporter pour les personnes visées d'assez lourdes conséquences », lui suggère le juge, ce à quoi l'inculpé se contenta de rétorquer, fielleux, que Gallimard était « trop bien avec les Allemands pour être inquiété » et qu'Aragon qui avait consacré à l'armée française des vers « nettement orduriers » n'était guère qualifié pour donner des « leçons de patriotisme » aux nationalistes dont il était[185]. Mais c'est son appel au meurtre contre Édouard Herriot, alors détenu dans un camp de concentration, qui fut retenu parmi les motifs à charge, avec son œuvre de propagande et son engagement dans la Milice.

Parmi les plaintes déposées contre les écrivains collaborateurs, il y avait celle du Dr Rouquès. Qualifié de « juif » dans *L'École des cadavres*, publié en 1938, celui-ci s'était estimé diffamé, parce que cette qualification supposait, dans le contexte de l'ouvrage, une intention injurieuse. Le Dr Rouquès avait obtenu la suppression du livre par décision du tribunal correctionnel de Paris[186]. En 1942, Céline fit rééditer *L'École des cadavres*. Dans la préface à cette nouvelle édition, Céline rappelait l'affaire, présentant le Dr Rouquès comme le « chirurgien du Syndicat des Métaux et des Brigades internationales ». Le Dr Rouquès estimait que la publication de cette préface avait déterminé une surveillance de ses faits et gestes. Dans la crainte d'une arrestation, il avait quitté Bagnols-sur-Cèze, où il résidait, en août 1943.

Les écrivains collaborationnistes furent punis non pas pour des

œuvres d'imagination mais pour ce qui se voulait une littérature d'action : le contenu politique, la forme pamphlétaire, le style virulent, le support (la presse politique quotidienne ou hebdomadaire), la large diffusion, le recours régulier à la provocation et à l'exhortation, la reprise des thèmes développés dans des conférences et des réunions politiques attestaient des intentions des auteurs de ces écrits. Devant les tribunaux, ils tentèrent *a posteriori* de les faire passer tantôt pour de la littérature d'idées, tantôt pour de la littérature tout court, suivant les cas. La première ouvrait au conflit d'interprétation, qui fut au cœur de ces procès : s'agissait-il d'opinions politiques ou d'actes de trahison ? La seconde visait au contraire à minimiser la dimension politique de ces écrits. Dans les deux cas, la défense s'appuya sur les arguments traditionnels des promoteurs de la liberté d'expression et de création pour dédouaner les auteurs au point de vue de leurs intentions. Cet argumentaire reposait cependant sur la dénégation des conditions de la vie intellectuelle sous l'Occupation : l'impact d'un écrit est-il le même lorsqu'il peut être contredit et lorsqu'il ne peut l'être ? selon qu'il est publié sous un régime autoritaire ou libéral ? lorsque ceux qui sont dénoncés s'exposent ou non à des mesures de rétorsion de la part des pouvoirs temporels ? Certainement pas. Le pouvoir performatif de l'écrit n'est pas intrinsèque au discours, il dépend des conditions sociales et politiques de son énonciation et de sa réception.

S'ils n'avaient pas le pouvoir de faire exécuter ceux qu'ils dénonçaient, les propos des écrivains collaborationnistes tiraient leur autorité de plusieurs facteurs : leur pouvoir symbolique en tant qu'intellectuels, qui s'exerçait tant auprès du public qu'auprès des dirigeants ; leur ajustement à l'appareil répressif des forces d'occupation et d'un État autoritaire ; la suppression de la liberté d'expression, qui interdisait à leurs victimes le droit de réponse et leur laissait une situation de quasi-monopole idéologique. Plutôt qu'un rapport de causalité entre les discours et les actes, il s'agit dans leur cas d'un travail de légitimation : tenant leur autorité de la conjoncture politique de l'Occupation, ils justifiaient, par leurs écrits, cette conjoncture et la violence quotidienne qui s'exerçait dans ce cadre. Ce travail de légitimation entre les intellectuels et les pouvoirs temporels avait ainsi un caractère circulaire. En s'appuyant sur ceux-ci pour réguler l'espace public, ils rompaient le pacte éthique fondateur de l'autonomie intellectuelle, qui veut que l'on s'en tienne à l'affrontement des idées, sans faire intervenir de critères ni de forces extérieurs. Ils furent bien mal placés pour revendiquer cette autonomie après l'avoir refusée à leurs confrères.

En fait, les instances de juridiction mises en place à la Libération respectèrent le principe de l'autonomie littéraire en écartant tout ce

qui relevait uniquement ou principalement de la littérature pour ne retenir que les écrits proprement politiques et engagés. Au lendemain d'une occupation étrangère qui avait remis en cause la souveraineté nationale, ces écrits furent considérés comme des actes de trahison ou des provocations, qu'elles aient été suivies d'effets ou non. Aux yeux de l'accusation, leurs auteurs symbolisaient au plus haut degré le crime suprême de trahison, l'« intelligence avec l'ennemi », ils le personnalisaient, leurs écrits incarnant les deux dimensions, objective et subjective, de la responsabilité. Une responsabilité qui paraît rétrospectivement surdimensionnée, au vu de la gravité de la peine à laquelle ils furent exposés et pour certains condamnés, et en même temps étroitement définie dans un cadre national. Elle est comme le revers de la haute mission que la République avait confiée à ses écrivains, celle d'incarner l'identité nationale, et du crédit dont ils jouissaient au sein de la société de leur époque.

1. Sténographie du procès de Jean Hérold-Paquis, 17 septembre 1945, Archives René Bluet, AN : 334 AP 15, p. 39.
2. ***, « Brasillach devant ses juges », *Les Lettres françaises* , 20 janvier 1945.
3. Les arguments en défense ont pu être reconstitués principalement à partir des procès pour lesquels on dispose d'une sténographie et des interrogatoires dans les dossiers d'instruction. Il n'y en a pas, bien évidemment, dans les cas de non-lieu ni lorsque les inculpés ont fait défaut.
4. Mémoire en défense, AN : Z6 7 n° 102.
5. Alain Bancaud, « La construction de l'appareil juridique », in M. O. Baruch, *Une poignée de misérables…* , *op. cit.* , p. 73.
6. Cité d'après Anne Simonin, « Trahir », in Vincent Duclert et Christophe Prochasson (dir.), *Dictionnaire critique de la République* , Paris, Flammarion, 2007, p. 1123. Ce paragraphe s'appuie sur cet article (p. 1120-1125).
7. L'atteinte « soit aux institutions républicaines soit à l'unité ou à l'intégrité de la République » apparaissait dans un projet d'ordonnance daté du 6 avril 1943 que cite A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 405. Il est d'autant plus significatif qu'elle n'ait pas été maintenue.
8. Commission rogatoire du juge d'instruction P. Angéras, AN : Z5 49 n° 1877.
9. A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 406-407 et 424-428. Nous nous démarquons sur ce point de l'interprétation d'Anne Simonin, qui voit dans l'indignité nationale la sanction d'un crime de lèse-République en même temps que de lèse-nation, pour rejoindre l'analyse d'Alain Bancaud. Tout montre, en effet, que le premier mouvement qui incitait la Résistance à condamner l'atteinte à la République et ses institutions a été réprimé et que, si on en trouve la trace dans les rapports de police et parfois même dans les procès, elle a été écartée en tant que telle de la définition du crime de trahison comme de celui d'indignité nationale, circonscrite à des principes conçus comme plus « universels » – nation et droits de l'homme –, afin d'éviter de verser

dans le délit d'opinion, qui contredit un autre principe républicain : celui de la liberté d'expression.

10. Alain Bancaud, « La construction de l'appareil juridique », in M. O. Baruch, *Une poignée de misérables… , op. cit.* , p. 80.

11. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 264.

12. Reproduit in François Gibault, *Céline* , t. III, *1944-1961 : Cavalier de l'Apocalypse* , Paris, Mercure de France, 1985, p. 124.

13. AN : Z6 1 n° 1.

14. Jacques Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , Paris, Flammarion, 1946, nouvelle édition, 1956, p. 36

15. *Ibid.* , p. 137.

16. AN : 334 AP 8.

17. Rapport de police du 31 mars 1945, AN : Z6 402 4130.

18. Exposé par le commissaire du gouvernement adjoint Maurice de Coissac, 27 février 1947, AN : Z6 402 n° 4130.

19. Rapports de police du 19 octobre et du 17 novembre 1944, AN : Z6 SN 18423.

20. Rapport de police du 10 octobre 1944, AN : Z6 SN 23 038.

21. Rapports de police du 8 octobre 1944 et du 5 mars 1945, AN : Z6 255 n° 2999. Sur l'instruction et le procès de Rebatet, voir aussi Robert Belot, *Lucien Rebatet, un itinéraire fasciste* , Paris, Seuil, 1994, p. 343 *sq* .

22. Exposé des faits, 31 mai 1946, *ibid.*

23. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation, 25 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

24. Exposé des faits, 7 novembre 1946, AN : Z6 342 n° 3661.

25. Parquet de la cour de justice, « Exposé des faits », 14 octobre 1944, AN : Z6 1 n° 1.

26. AN : Z6 7 n° 102, p. 111.

27. Rapport de police du 5 mars 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

28. AN : Z6 6 n° 69.

29. Dossier d'Armand Chastenet de Puységur, 30 octobre 1944, AN : 334 AP 8.

30. Exposé des faits, 26 juin 1944, AN Z6 7 n° 102.

31. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit.* , p. 8 et p. 13 pour la précédente citation.

32. *Ibid.* , p. 9-10.

33. *Ibid.* , p. 13.

34. Selon un rapport en date du 20 avril 1945, BB 30/1747 cour d'appel de Lyon, dont la référence m'a aimablement été communiquée par Alain Bancaud.

35.

Ibid. , p. 243-244.

36. Exposé des faits, 3 décembre 1949, AN : Z6 876 n° 5829. Les pièces du procès ont été publiées par Gaël Richard, *« Toujours l'article 75 au cul ! » Le procès de Céline 1944-1951. Dossiers de la Cour de justice de la Seine et du Tribunal militaire de Paris* , Tusson, Éditions du Lirot, 2010.

37. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 37-38.

38. À l'issue du premier voyage parurent dans la presse française les articles suivants : Abel Bonnard, « Impressions d'Allemagne », *L'Émancipation nationale* , 5 décembre 1944 ; Robert Brasillach, « De la cité de Goethe au nouvel "axe" de Berlin », *Le Petit Parisien* , 5 novembre 1941 ; Ramon Fernandez, « Le Congrès de Weimar », *L'Émancipation nationale* , 5 décembre 1941 ; André Fraigneau, « Le voyage en Allemagne des écrivains français : Iphigénie à Weimar », *Comoedia* , 8 novembre 1941 ; Marcel Jouhandeau, « Témoignage », *La NRF* , décembre 1941. Le premier numéro de *Signal* y consacra une page sous le titre « Lettres françaises accueillies dans le Reich sur invitation du Dr Goebbels, ministre du Reich ». Voir Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration* , *op. cit.* , p. 118-119.

39. Nous avons retrouvé cette déposition de Jouhandeau dans le dossier de Montherlant, leurs auditions ayant eu lieu le même jour, le 11 mai 1945 (AN : Z6 SN 31896). Pour la citation, Marcel Jouhandeau, « Témoignage », *La NRF* , n° 334, 1er décembre 1941, p. 650-651.

40. Voir François Gibault, *Céline* , t. II, *1932-1944 : Délires et persécutions* , Paris, Mercure de France, 1985, chap. 12.

41. À partir de différentes sources, Anne Simonin parvient à un nombre total de 107 283 adhérents à ces groupements (soit dix fois plus que le recensement du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale pour une cinquantaine de départements, à l'exclusion de la région parisienne, recensement synthétisé par P. Burrin, *La France à l'heure allemande* , *op. cit.* , appendice, p. 548). Ce fut la principale activité jugée par les chambres civiques de la Seine, 6 653 cas sur 11 085 incriminations jugées, soit 62,3 %, parmi lesquels les professions intellectuelles et artistiques ne représentaient, on l'a vu, que 3,5 % ; A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 523.

42. Frédéric Vitoux, *La Vie de Céline* , Paris, Grasset, 1988, p. 383. Voir aussi F. Gibault, *Céline* , t. III, *op. cit.* , p. 194.

43. Rapport de police du 13 novembre 1944, AN : Z6 402 n° 4130.

44. Exposé du commissaire du gouvernement adjoint, 31 mai 1946, AN : Z6 299 n° 2998.

45. Rapport du 5 mars 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

46. Cité in *ibid.*

47. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 282. Voir aussi p. 280.

48. *Ibid.* , p. 307.

49. *Ibid* ., p. 48, 96, 128.

50. Claude Morgan, « La fin d'un monde », *Les Lettres françaises* , 3 février 1945.

51. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 95.

52. *Ibid.* , p. 187.

53. Procès-verbal du premier interrogatoire, 31 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

54. *Ibid* .

55. AN : Z6 255 n° 2999.

56. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation, 25 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

57. Audition de Lucien Combelle le 4 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

58. Le trust disposait d'un crédit d'un milliard de francs qui lui avait été alloué par l'ambassade d'Allemagne pour racheter des périodiques français. Il contrôlait intégralement *Aujourd'hui* , *L'Appel* , peut-être *Les Nouveaux Temps* , et participait au capital de *Paris-Soir* , *Paris-Midi* , *Le Petit Parisien* , *L'Œuvre* et *Le Matin* . En 1944, il contrôlait près de cinquante titres périodiques, soit 45 à 50 % de la presse parisienne. Voir Pascal Ory, *Les Collaborateurs 1940-1945* , Paris, Seuil, 1976, rééd. « Points », 1980, p. 65, et Pierre-Marie Dioudonnat, *L'Argent nazi à la conquête de la presse française 1940-1944* , Paris, Jean Picollec, 1981.

59. Audition de Lucien Combelle le 9 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

60. Lettre du 25 mai 1947, Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à son avocat* , Paris, Flûte de Pan, 1984, p. 27.

61. Robert Collin, « Le procès de Louis-Ferdinand Céline », *Combat* , 22 février 1950.

62. Alexandre Astruc, « Abel Hermant condamné à la réclusion perpétuelle », *Combat* , 16-17 décembre 1945.

63. Rapport de police du 2 octobre 1944, AN : Z6 NL 204.

64. Déposition du 5 octobre, *ibid.*

65. Interrogatoire par le juge Raoult, 14 octobre 1944, AN : Z6 NL 204.

66. Rapport de police du 18 novembre 1944, AN : Z6/SN/15 949.

67. Note de Me Lefèvre Tantet remise au juge d'instruction Zousmann le 27 mai 1946.

68. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 159.

69. *Ibid* .

70. Rapport de police, audition de Lucien Combelle par le commissaire de la brigade mondaine de la police judiciaire, 4 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

71. Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes* , Paris, Payot, 1982, p. 73 *sq* .

72. Voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., chap. 2.

73.

J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 30, 54, 129 et 164.

74. Dossier d'instruction, AN : Z6 253 2974.

75. Réquisitoire de Me Raphaël, sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 98.

76. Sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, p. 32, AN : 334 AP 10.

77. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 119.

78. *Ibid.* , p. 198.

79. Sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, *op. cit.* , p. 43.

80. Procès-verbal du deuxième interrogatoire de Lucien Rebatet, le 27 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

81. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 66.

82. F. Gibaut, *Céline* , t. II, *op. cit.* , p. 277-280 et p. 290.

83. Interrogatoire du 6 juillet 1945, AN : Z6 137 n° 1935.

84. Plaidoirie de Me Isorni, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 193.

85. Jacques Isorni, *Mémoires* , t. I, *1911-1945* , Paris, Laffont, 1984, p. 298.

86. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 106.

87. Sur le genre de l'essai, voir Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle* , Paris, Belin, 2006, et Philippe Olivera, *La Politique lettrée en France. Les essais politiques (1919-1932)* , thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle, Université de Paris-I, 2001.

88. AN : Z5 285 8648. Alfred Fabre-Luce, *Écrits en prison* , s.l., 1944, p. 2-3.

89. Voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , chap. 6.

90. Interrogatoire du 25 novembre 1944, AN : Z5 285 n° 8648.

91. « Exposé de l'affaire », 19 mars 1949, *ibid* .

92. R. Belot, *Lucien Rebatet, un itinéraire fasciste* , *op. cit.* , p. 286.

93. Note de Lucien Rebatet sur *Les Décombres* , AN : Z6 255 n° 2999.

94. Interrogatoire du 27 octobre 1945. Les citations qui suivent proviennent de cet interrogatoire et de la note citée.

95. Sur ce genre, voir Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau d'une tradition* , Paris, Gallimard, 2008.

96. Voir Gisèle Sapiro, « Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », in Éveline Pinto (dir.), *L'Écrivain, le Savant et le Philosophe. La littérature, entre philosophie et sciences sociales* , Paris, Publications de la Sorbonne, 2004,

p. 183-202.

97.

Michel Leiris, « De la littérature considérée comme tauromachie » [1945-1946], in *L'Âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 9-24.

98.

Procès-verbal du deuxième interrogatoire de Lucien Rebatet, 27 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

99.

Cité par R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 284.

100.

Note sur *Les Décombres* , AN : Z6 255 n° 2999.

101.

Voir R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 282 *sq.* (p. 285 pour la citation).

102.

AN : Z6 255 n° 2999.

103.

François Mauriac, « La leçon d'un verdict », *Le Figaro* , 26 novembre 1946.

104.

André Gide, « Les Juifs, Céline et Maritain », *La NRF* , 1er avril 1938, p. 630-636.

105.

Alice Yaeger Kaplan, *Relevé des sources et citations dans* Bagatelles pour un massacre, Tusson, Du Lérot, 1987. Sur la rhétorique de persuasion et la « pédagogie de la démystification » des pamphlets de Céline, voir Annick Duraffour, « Céline, un antijuif fanatique », in Pierre-André Taguieff (dir.), *L'Antisémitisme de plume* , Paris, Berg, 1999, p. 150 *sq.*

106.

Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* , Paris, Denoël, 1937, rééd. 1943, p. 80-83 et 317-318.

107.

La lettre, qui figure au dossier d'instruction, a été reproduite par Joël Boisseau, « Aujourd'hui, ouverture du procès Céline », *Combat* , 21 février 1950.

108.

Exposé des motifs, 3 décembre 1949, AN : Z6 876 n° 5829.

109.

P. Fouché, *L'Édition française sous l'Occupation* , vol. 1, *op. cit* . ; Jean-Yves Mollier, *Éditions, presse et pouvoir en France au XXe siècle* , Paris, 2008, chap. 2.

110.

Voir en particulier Robert O. Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944* , Paris, Seuil, 1973, rééd. « Points », 1999 ; et Pascal Ory, *Les Collaborateurs 1940-1945* , Paris, Seuil, 1976, rééd. « Points », 1980. Sur l'État vichyste, voir aussi Marc Olivier Baruch, *Servir l'État français : l'administration en France de 1940 à 1944* , Paris, Fayard, 1997.

111.

Interrogatoire du 19 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999. Voir aussi R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 283.

112.

Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration …*, *op. cit* .

113.

Voir Denis Peschanski, « Une politique de la censure ? », in Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy* , Bruxelles, Complexe, 1990, p. 65.

114.

« Note sur l'activité de Monsieur Alfred Fabre-Luce », 23 novembre 1944, AN : Z5 285 8648.

115.

Exposé du commissaire du gouvernement adjoint, M. Fouquin, 31 mai 1946.

116.

Lucien Rebatet, *Les Mémoires d'un fasciste* , t. II, *1941-1947* , Paris, Pauvert, 1976, p. 61 *sq.*

117.

R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 300-301.

118.

Rapport de police du 11 octobre 1944, AN : Z6 122 n° 1758.

119.

Parquet de la cour de justice de la Seine, « exposé des motifs », 22 octobre 1945, *ibid.*

120.

*** [Claude Morgan], « Colette, la Bourgogne et M. Goebbels », *Les Lettres françaises* (clandestines), n° 4, décembre 1942.

121.

Voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , p. 553-556.

122.

*** [Claude Morgan], « *Comoedia* comme les autres… », *Les Lettres françaises* , n° 11, novembre 1943.

123.

Réquisitoire de Raymond Lindon, sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 87.

124.

Exposé par le commissaire du gouvernement adjoint, M. Fouquin, 31 mai 1946, AN : Z6 255 n° 2999

125.

Exposé par le commissaire du gouvernement adjoint, Maurice de Coissac, 27 février 1947, AN : Z6 402 4130.

126.

Témoignage d'Auphan, in *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit.* , p. 196-197.

127.

Ibid ., p. 9.

128.

Réquisitoire du commissaire Raphaël, sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 93.

129.

Sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, AN : 334 AP 8.

130.

Édouard Helsey, « Robert Brasillach est condamné à mort », *Le Figaro* , 20 janvier 1945.

131.

A. Simonin, « Trahir », art. cité, p. 1121.

132.

Le Procès de Charles Maurras , *op. cit* ., p. 254.

133.

Francine Bonitzer, « Henri Béraud condamné à mort », *L'Aurore* , 30 décembre 1944.

134.

AN : Z6 7 n° 102.

135.

Le Procès de Charles Maurras , *op. cit* ., p. 9.

136.

Ibid. , p. 248.

137.

Julien Benda, « Un problème de psychologie des foules. Le maurrassisme », *Action* , 16 mars 1945.

138.

Le Procès de Charles Maurras , *op. cit* ., p. 95 et 96.

139.

Ibid. , p. 12.

140. *Ibid.* , p. 13.

141. *Ibid.* , p. 265.

142. *Ibid.* , p. 340.

143. Réquisitoire de Me Reboul, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 126-127.

144. *Ibid.* , p. 159 et 160.

145. ***, « Les professeurs de haine », *Les Lettres françaises* , 27 janvier 1945.

146. AN : Z6 342 n° 3661.

147. Procès-verbal du deuxième interrogatoire de Lucien Rebatet, le 27 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

148. AN : Z6 255 n° 2999.

149. AN : 334 AP32.

150. Sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 128.

151. Plaidoirie de Me Felici, sténographie du procès d'Hérold-Paquis, Archives René Bluet, AN : 334 AP 15, p. 24.

152. Note de Lucien Rebatet sur *Les Décombres* . Interrogatoire du 27 octobre 1945, p. 19.

153. Cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 280.

154. Interrogatoire de Robert Denoël, AN : Z6 255 n° 2999.

155. Réquisitoire du commissaire Reboul, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 161.

156. Cité in *ibid.* , p. 135 et 42.

157. AN : Z6 1 n° 1.

158. Lucien Rebatet, « Traquons les Gaullistes », *Le Cri du peuple* , 11 novembre 1940, cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 260.

159. Cité in *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 256

160. *Ibid.* , p. 272.

161. *Ibid.* , p. 268.

162. Paul Soupiron, « Le procès Maurras », *Le Monde* , 26 janvier 1945.

163. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 156.

164.

Voir la description d'Arlette Grebel, « La réclusion perpétuelle pour Maurras », *France-libre* , 28-29 janvier 1945.

165. Voir A. Simonin, « Trahir », art. cité.

166. Cité in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 100.

167. AN : Z6 255 n° 2999.

168. *Ibid.* , p. 15.

169. Lucien Rebatet, « Internationale aryenne », *Devenir* , n° 3, avril-mai 1944.

170. Rapporté par Roger Grenier, « L'avocat de Rebatet soulève un violent incident à propos de M. Thorez. Compte rendu d'audience », *Combat* , 21 novembre 1946.

171. AN : Z6 876 n° 5829.

172. Robert Denoël fut assassiné en novembre 1945, quelques mois après le non-lieu, intervenu au mois de juillet. Le procès de la société Denoël aboutit à un acquittement par un arrêt de la cour de justice de la Seine le 30 avril 1948. Sur ce procès, voir P. Fouché, *L'Édition française sous 1'Occupation 1940-1944* , *op. cit.* , vol. 2, p. 235-236.

173. Dans des lettres du 15 avril 1942 et du 4 mai 1943, citées par F. Gibault, *Céline* , t. II, *op. cit.* , p. 263.

174. Voir notamment sa lettre au président du tribunal Jean Deloncle le 16 décembre 1949, in F. Gibault, *Céline* , t. III, *op. cit.* , p. 197 et 216.

175. Robert Collin, « Le procès de Louis-Ferdinand Céline », *Combat* , 22 février 1950, et F. Gibault, *Céline* , t. III, *op. cit* .

176. Lettre du 25 mai 1947, Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à son avocat* , *op. cit.* , p. 27.

177. Cité in J. Boisseau, « Aujourd'hui, ouverture du procès Céline », art. cité.

178. Plaidoirie de Me Felici, sténographie du procès d'Hérold-Paquis, Archives René Bluet, AN : 334 AP 15, p. 6.

179. Cité in *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 253.

180. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 195.

181. « Les débats de la consultative », *Combat* , 23 février 1945.

182. Cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 260.

183. AN : Z6 255 n° 2999.

184. Lucien Rebatet, Procès-verbal de l'interrogatoire du 31 octobre 45, AN : Z6 255 n ° 2999.

185. Procès-verbal de l'interrogatoire du 26 janvier 1946, AN : Z6 253 2974.

186. Sur cette affaire, voir F. Gibaut, *Céline* , *op. cit.* , t. II, p. 180-183, et t. III, p. 196-197.

12

Le traître et l'intellectuel responsable

Écrire, c'est réclamer la liberté pour tous les hommes.

Jean-Paul Sartre

Sous la Troisième République, la responsabilité de l'auteur s'était définie dans un cadre national. La notion même de responsabilité de l'écrivain, élaborée notamment par Paul Bourget sur un plan déontologique, servait, depuis l'adoption de la loi de 1881 qui libéralisait l'imprimé, la tentative d'imposer des limites à la liberté d'expression et à la liberté intellectuelle – liberté de création, recherche de la vérité – au nom de l'intérêt national. Niant les effets sociaux de l'art, les partisans de la liberté de création et des valeurs de l'art pour l'art rejetaient, de leur côté, une telle conception restrictive de la responsabilité[1].

L'affaire Dreyfus marqua, cependant, l'avènement d'une autre conception de la responsabilité, autonome celle-là : les partisans de la révision, Zola en tête, dégagèrent la responsabilité de l'intellectuel de ce cadre national pour lui conférer une portée universelle en la définissant par rapport à des principes très généraux comme la liberté et la justice, contre leurs adversaires qui voulaient la subordonner à l'intérêt national. Cette opposition entre deux conceptions de la responsabilité, nationale et universelle, a structuré le champ intellectuel tout au long du XXe siècle. Elle atteignit un point culminant sous l'occupation allemande, quand les écrivains de l'entre-deux-guerres furent accusés par les vichystes et les collaborationnistes d'avoir une part de responsabilité dans la défaite de la France. Cependant, un renversement s'opéra avec la réappropriation du moralisme national par la Résistance littéraire. Certes, le patriotisme qu'elle défendait se démarquait du nationalisme étriqué et xénophobe du camp vichyste en se réclamant de valeurs universelles et de l'héritage humaniste des Lumières. Mais à la Libération, c'est bien en tant que traîtres à la nation que furent jugés les collaborateurs, à une époque où la notion de crime contre l'humanité ne constituait pas encore une catégorie juridique en France.

Pourtant, ces procès se démarquent des précédents en ce que les

intellectuels se virent blâmés pour n'avoir pas fait preuve d'indépendance et d'esprit critique à l'égard des pouvoirs en place, quand, jusque-là, c'étaient ces mêmes traits qui leur étaient reprochés. On demandait ainsi à Maurras pourquoi il ne s'était pas prononcé sur la politique étrangère du maréchal Pétain. Comme si le principe de l'autonomie sur lequel les intellectuels avaient fondé leur éthique professionnelle depuis le XIXe siècle avait acquis une reconnaissance sociale telle que, bien que non codifié, il leur était retourné par les représentants de l'État. Certes, cette attente renvoyait de manière plus générale à la philosophie de l'épuration qui, à l'instar de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1793, transformait le droit de résistance à l'oppression en devoir[2]. Les intellectuels, en tant qu'incarnation de la liberté d'expression et « guides » de l'opinion, paraissaient les mieux placés, selon leur propre éthique professionnelle, pour remplir ce devoir. Mais ceci pouvait soulever un paradoxe.

D'un côté, les intellectuels constituaient, comme on l'a déjà suggéré, des responsables tout désignés parce qu'ils étaient susceptibles d'incarner, mieux que quiconque, le crime d'« intelligence avec l'ennemi ». Les arguments de l'accusation construisirent ainsi le portrait moral du traître, que Sartre allait immortaliser dans son article « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? ».

De l'autre, cependant, si l'on admettait, comme Sartre, le principe de l'autonomie et de l'indépendance d'esprit, que signifiait « trahir » pour un intellectuel ? Sans attaches, dégagé des dogmes et des contraintes sociales, n'était-il pas censé obéir uniquement à ce que lui dictaient sa subjectivité et sa conviction intime du moment ?

C'est ce paradoxe qu'a tenté de résoudre Sartre. Sa conception de la « littérature engagée » ne peut se comprendre que sur fond des procès et des débats qu'ils ont suscités autour de la notion de responsabilité de l'écrivain. En la rattachant à sa philosophie de la liberté, Sartre dégage cette notion du cadre national – dont elle restait prisonnière – pour lui donner un sens universel.

Une circonstance aggravante : le talent

« Plus le criminel est haut placé dans l'échelle sociale, plus sa responsabilité est lourde au regard de la Justice », dit le procureur Blanchet au procès d'Abel Bonnard[3]. D'un côté, comme le souligne Paul Fauconnet, les classes dirigeantes, riches, instruites, ont une responsabilité maximale ; mais, de l'autre, les individus appartenant à des groupes sociaux dominants, comme le clergé et la noblesse, peuvent mieux se protéger[4]. Les sanctions sévères qu'eurent à subir les

hommes de lettres tiennent, comme on l'a avancé, à la fois à la position dominée qu'ils occupaient globalement au sein de la classe dominante, à la considération sociale dont ils jouissaient et au capital symbolique attaché à leur nom propre, lequel facilitait l'identification de l'individu avec le crime d'« intelligence avec l'ennemi », les désignant de ce fait pour un châtiment exemplaire. Elles tiennent plus profondément à la croyance dans le pouvoir des mots.

Souvent moins engagés, mis à part Drieu La Rochelle, et protégés tant par leur capital symbolique que par leur capital social, les « esthètes », qui avaient été les premiers cités pour figurer sur la « liste noire », échappent aux sanctions ou bénéficient de circonstances atténuantes. Ce sont les « notables », tels qu'Abel Bonnard et Abel Hermant, et surtout les « polémistes », comme Robert Brasillach et Lucien Rebatet, qui sont jugés en cour de justice, principalement pour leurs écrits journalistiques, dont on a suggéré qu'ils constituaient le terrain propice au transfert de la responsabilité collective et objective à la responsabilité individuelle et subjective.

Si la notoriété des plus célèbres en faisait des boucs émissaires de choix pour symboliser la responsabilité collective, la plupart d'entre eux s'étaient surtout fait tristement connaître en occupant un espace public déserté par les écrivains les plus reconnus. Le titre d'homme de lettres n'en apparut pas moins, lors des débats en cour de justice, comme un signe distinctif, tantôt à charge, tantôt à décharge, y compris pour les auteurs les plus obscurs.

Au lendemain du verdict condamnant Henri Béraud à mort en décembre 1944, François Mauriac publia, on l'a dit, un article dans *Le Figaro* où il exhortait le milieu littéraire à faire preuve de solidarité – « Amis et adversaires, nous appartenons tous aux lettres françaises, nous communions tous dans ce culte, dans cet amour qui crée entre nous une fraternité » ; « un écrivain français appartient à notre patrimoine, poursuivait-il, ce n'est pas à nous d'en faire bon marché ». Il ajoutait toutefois : « Si Béraud avait commis le crime pour lequel il a été condamné, son talent ne serait pas à mes yeux une excuse[5]. »

Cet argumentaire frappe par son ambivalence, et condense à lui seul les termes du débat à venir sur la responsabilité de l'écrivain. En effet, loin de souder le milieu littéraire autour de la solidarité corporative, l'épuration le divisa précisément sur cette question. D'un côté, mettre à mort un écrivain ou le mettre hors d'état de publier, c'était amputer le patrimoine national, c'était priver la France d'une de ses gloires. À l'instar de Me Isorni dans le procès de Brasillach, les défenseurs recoururent très largement à cet argument. De ce fait, le talent des accusés constituait, selon eux, une circonstance atténuante. « Les peuples civilisés fusillent-ils leurs poètes ? », demanda Me Isorni, évoquant le spectre d'André Chénier qui planait sur la Révolution

française[6].

Outre les distinctions telles que les prix littéraires et les titres d'académiciens, ce talent était attesté par les témoins cités ou intervenant spontanément, selon la tradition qui s'était établie depuis les procès du XIXe siècle : Marcel Aymé, Paul Valéry et François Mauriac avaient ainsi écrit des lettres pour confirmer les dons d'écrivain et de critique de Brasillach ; Henry Bordeaux, Louis Madelin, ses deux confrères de l'Académie française, ainsi que les frères Tharaud, qui avaient été du côté de la Résistance, voyaient dans Maurras un grand écrivain, qui occupait une « place éminente » dans le monde de la pensée et dont la « renommée » s'étendait hors des frontières[7] ; Marcel Aymé disait sa « très grande estime » pour le « talent de Rebatet » et pour sa « conscience d'écrivain » ; l'Association israélite pour la réconciliation des Français soulignait la place éminente de Céline dans la littérature française. La défense faisait aussi état des bons et loyaux services rendus par ces intellectuels à leur pays. Tous avaient servi et défendu les intérêts de la culture française. Maurras pouvait se targuer de s'y être dévoué toute sa vie corps et âme, la France avait été « son grand amour, et même son seul amour », avança Henry Bordeaux dans sa déposition écrite ; il avait, expliquaient les frères Tharaud, « contribué, plus que personne, à remettre à l'honneur l'idée de patrie et à former la jeunesse héroïque qui nous a donné la victoire[8] ». Abel Hermant affirmait s'être soucié avant tout de la « maintenance du génie français ». Claude Autant-Lara témoignait que Lucien Rebatet avait rendu de grands services à la cause du cinéma français. Cet argument fut également évoqué en faveur de Céline par nombre d'écrivains, notamment Henry Miller, qui y voyait une raison suffisante pour le dédouaner : « […] le monde peut bien fermer les yeux sur les "erreurs" (s'il s'agissait d'erreurs) de quelques hommes éminents qui ont tant contribué à notre culture », écrivit-il à Maurice Nadeau[9].

Cependant, le talent dispensait-il des devoirs de citoyen ? Tout le monde n'était pas de cet avis. Le 9 septembre 1944, l'hebdomadaire communiste *Action* avait publié sous le titre « Responsabilité de l'écrivain » un article de Louis Parrot qui se demandait si les hommes de lettres avaient « le droit de trahir impunément », s'ils étaient « protégés par leurs œuvres ou leur talent ». Autrement dit, la question qui se posait réellement était celle-ci : « Dans quelle mesure un écrivain est-il responsable de ses écrits ? »

Mauriac lui-même avait éprouvé le besoin de préciser que si l'accusé était coupable du crime dont on l'accusait, le talent ne l'eût pas exonéré de sa responsabilité. Cette ambivalence se retrouve de façon plus implicite dans les rapports de police, les confrontations avec le juge d'instruction, les audiences en cour de justice et la presse.

Tous soulignent la notoriété et le talent des inculpés. Drieu La Rochelle était connu comme un « éminent homme de lettres », c'est sur ces mots que s'ouvre un des rapports de police établis à son sujet[10]. Parmi les premiers jugés, Brasillach a en commun avec Henri Béraud d'être un écrivain de renom. Les rapports de police et les parties en présence lors des audiences ne manquent pas de le souligner, tout comme les chroniqueurs des procès dans la presse. L'exposé des faits reprochés à Brasillach s'ouvre sur ses titres de noblesse :

> Ancien élève de l'École normale supérieure, il est l'auteur de plusieurs romans d'une valeur littéraire incontestable […].
> Essayiste et critique littéraire d'une grande autorité, il a réuni dans son livre *Les Quatre Jeudis* , un ensemble d'articles […] où il déploie avec toutes les ressources d'une vaste érudition, un sens très aiguisé de la pénétration des textes de nos auteurs contemporains les plus célèbres[11].

Outre Philippe Pétain lui-même, trois membres de l'Académie française furent jugés : Abel Bonnard, Abel Hermant et Charles Maurras, dont le « talent est immense », selon le commissaire du gouvernement[12]. Lauréat des prix les plus prestigieux, le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, membre de l'Académie Goncourt, officier de la Légion d'honneur, Alphonse de Chateaubriant était un des écrivains « les plus notables de sa génération », soulignait l'exposé des motifs[13]. Président d'honneur de l'Association des écrivains combattants, officier de la Légion d'honneur également, Jacques Boulenger avait remporté le Grand Prix de l'Académie française en 1939.

Mais alors que la défense tentait de dissocier l'écrivain du polémiste pour sauver le premier, aux yeux des accusateurs, le talent, loin d'être une excuse, constituait au contraire une circonstance aggravante. La responsabilité de l'écrivain n'en était en effet que plus grande, à la mesure de son autorité et de son influence, sur la jeunesse en particulier. Cela était vrai aussi du journaliste, comme l'illustrent les termes dans lesquels le président Ledoux s'adresse à Stéphane Lauzanne en ouverture de son procès :

> Vous êtes considéré comme un journaliste de classe, de très grande classe, je le dis ici pour rendre hommage à la vérité. Vous exerciez sur l'opinion publique, en matière, notamment, de politique étrangère, une influence qui était indéniable et les articles que vous écriviez révélaient un incontestable talent littéraire et journalistique[14].

Cette représentation reposait sur une croyance largement partagée. Le député Agniel n'était-il pas allé, lors des débats autour de la loi de 1881, jusqu'à considérer la responsabilité subjective de l'auteur de la provocation comme supérieure à celle du criminel qui l'aurait entendue, comme on l'a vu au chapitre 9 ?

L'écrivain donnait l'exemple. Sa notoriété, son talent ajoutaient du lustre aux entreprises collaborationnistes. Lors de l'interrogatoire d'André Thérive, dont le dossier d'information judiciaire aboutit à un non-lieu, le juge d'instruction lui demanda si le fait de collaborer à des journaux pro-allemands ne présentait pas, « étant donné l'autorité de [son nom], un caractère de propagande en faveur des idées émises par ces journaux, notamment en ce qui concerne la collaboration entendue dans le sens germanique de ce mot[15] ». La clientèle du *Temps* n'avait-elle pu être, de ce fait, attirée par les journaux dans lesquels il avait écrit par la suite ?

Mais cet argument n'avait pas suffi à établir sa culpabilité[16]. Thérive avait eu beau jeu de répondre qu'il avait, par le passé, apporté sa collaboration littéraire à des journaux de toutes tendances, sans s'occuper de leur nuance politique. Les critiques de profession devaient-ils se voir interdire d'exprimer leurs impressions, même en temps de guerre, alors que les écrivains continuaient de publier leurs livres ?

Pour constituer une circonstance aggravante, il fallait que le talent eût été mis plus directement au service de la propagande ennemie. Dans l'« exposé des faits » du procès de Georges Suarez, il était ainsi reproché à ce journaliste d'avoir consacré « son indéniable talent d'écrivain à assurer et à hâter la victoire des puissances de l'Axe », et d'avoir usé de son influence dans la grande presse pour « faire partager à ses lecteurs sa foi dans la victoire finale de l'Allemagne[17] ». Le président de la cour insista lourdement sur ce point, invoquant l'honneur d'une profession parmi les plus « nobles » :

> [La cour] vous reproche d'avoir fait servir votre talent à la cause de l'ennemi, d'avoir servi ses intérêts, dans une profession qui est une des plus nobles professions qui puissent exister ; vous ne me démentirez pas.
> Quand on a l'honneur de tenir une plume, quand on a l'honneur de diriger l'opinion publique de ses concitoyens, on songe à la responsabilité que l'on encourt. Il y a de vos confrères qui ont cru devoir se taire, laisser leur plume, ne pas écrire, et même écrire, mais dans un autre camp que le vôtre[18].

Lors de son interrogatoire, le président de la cour prévint Henri Béraud : « L'accusation va vous reprocher d'avoir, en agissant ainsi, mis à la disposition et au service de nos ennemis votre talent d'écrivain et de journaliste. C'est ce qu'il y a de plus grave[19]. » Et de fait, le réquisitoire du commissaire du gouvernement Raymond Lindon rappelait que « Béraud, couronné par les lauriers de l'Académie Goncourt, reporter connu, avait un nom, un renom, une célébrité[20] ». Il fit valoir le « retentissement » de l'œuvre de cet écrivain. Le lendemain du procès, le compte rendu d'audience du *Figaro* s'ouvrait sur les phrases suivantes :

> Séance pénible et même douloureuse entre toutes, où l'accusation tirait ses arguments

les plus forts du talent même de l'accusé, du retentissement de ses campagnes et de l'influence que ce privilège lui permettrait d'exercer.
Procès où le principe même de la responsabilité de l'écrivain prenait une valeur tragique.
C'est ce que souligna dès l'abord l'accusation[21].

Le réquisitoire du commissaire du gouvernement Reboul contre Brasillach s'ouvre – en des termes qui évoquent très directement ceux du député Agniel lors des débats de 1881[22] – sur le rappel du « puissant prestige » dont jouit le jeune écrivain, « paré de toutes les séductions de l'éloquence persuasive », dans un pays qui a « toujours placé au premier rang les mérites de la plume ». Reboul va même plus loin dans la description de son « autorité de critique » : elle est « née du talent particulier qu'il a de mettre le lecteur dans l'intimité spirituelle de l'auteur commenté ; ainsi son avis se discute-t-il d'autant moins que nous avons davantage l'impression d'avoir été simplement devancés dans notre propre opinion ». Et de lui reprocher d'avoir « abusé de ses dons, de ses succès, de cette autorité[23] ». C'est sans doute cette représentation qui est à l'origine du refus du général de Gaulle de gracier Brasillach. Sans le désigner nommément, il invoqua à son tour le talent comme circonstance aggravante dans ses *Mémoires de guerre* : « S'ils n'avaient pas servi directement et passionnément l'ennemi, je commuais leur peine par principe. Dans un cas contraire – le seul – je ne me sentis pas le droit de gracier. Car dans les lettres comme en tout, le talent est un titre de responsabilité[24]. »

De tous les hommes de lettres, Charles Maurras était celui auquel était prêtée, non sans raison, la plus grande responsabilité dans l'avènement du régime de Vichy et dans sa politique. Son procès était très attendu. Il était annoncé par la presse comme le plus grand du siècle. Selon l'exposé des faits retenus contre lui, « servi par un grand talent, cet écrivain qui fait partie de l'Académie française, et dont le prestige en France est très grand en raison du patriotisme qu'il a déployé dans la guerre de 1914-1918 », a eu « une influence considérable sur la politique française », en tant que conseiller du prince – un « prince » dont il a par ailleurs contribué, on l'a dit, à asseoir le pouvoir charismatique –, et en tant qu'idéologue et propagandiste officieux de la politique de l'« État français », qui préparait l'opinion aux dispositions gouvernementales. Requérant la peine de mort, le commissaire du gouvernement Thomas anticipa l'argument de la défense : « On vous dira – la défense ne manquera pas de plaider, car on vous a lu des lettres – que Maurras est le plus grand talent de la France, que c'est un génie. C'est certain. Mais la responsabilité se mesure également au talent et au génie[25]. » Maurras fut cependant sans doute protégé par son titre d'académicien, car le jury lui reconnut des circonstances atténuantes au titre de sa gloire

passée, estimant, par ailleurs, qu'il avait affaire à un « vieux fou[26] ».

Quant à son fidèle second, Maurice Pujo, que Georges Altschuler dépeint dans *Combat* sous les traits de la « servante au grand cœur[27] », il avait « suivi l'ombre de son maître », il avait mené des campagnes que le commissaire Thomas qualifiait de « beaucoup plus anodines que lui, parce qu'il n'a ni sa plume, ni son talent », mais il n'en partageait pas moins « toute la responsabilité » en tant que rédacteur en chef puis codirecteur du journal ayant laissé paraître les articles incriminés, conformément à la définition objective de la responsabilité des directeurs de journaux, laquelle s'étend, comme on l'a vu, à tout ce qui se publie dans leurs colonnes, qu'ils en aient pris connaissance ou pas[28]. Le commissaire laissait néanmoins au jury le soin d'apprécier s'il devait partager le sort de son maître.

Le talent conférait donc des responsabilités. Le président Ledoux dit à Stéphane Lauzanne : « Je le répète : vous aviez des devoirs, vous aviez des responsabilités, en tant qu'écrivain, en tant que journaliste. Ces devoirs, vous ne les avez pas observés[29]. » Alphonse de Chateaubriant avait, selon un rapport de police, « surclassé les autres », il s'était imposé comme un « chef », qu'avaient suivi « avec empressement » des journalistes « moins capables[30] ». Selon l'exposé des motifs,

> en plaçant de 1940 à 1944 au service de la propagande allemande la totalité d'une activité militante qui fut considérable, en lui conférant le prestige de son nom et le bénéfice de son talent d'écrivain et de conférencier, de C[hateaubriant] a puissamment aidé les entreprises de l'ennemi sur notre sol[31].

On insistait sur l'intelligence de l'accusé[32], qui renforçait sa responsabilité subjective. Me Reboul opposa sous ce rapport Brasillach à Charles Lesca, l'administrateur de *Je suis partout* : le premier incarnait la figure du traître intelligent et talentueux, le second celle du « traître imbécile ». Car le talent d'écriture fondait en grande partie l'influence de l'écrivain, comme l'expliqua le juge d'instruction Zousmann à Lucien Rebatet[33]. Or, soulignait un rapport de police, en dehors de son activité journalistique, Rebatet avait « usé de son talent pour publier des ouvrages en faveur de la collaboration franco-allemande[34] ». Que le talent de Rebatet aggravât sa faute aux yeux de la collectivité, c'est ce qui ressort aussi du témoignage de son propre éditeur, Robert Denoël, interrogé dans le cadre de l'instruction, alors qu'il venait de bénéficier lui-même d'un non-lieu : « En Lucien R[ebatet], j'ai trouvé précisément un homme qui a beaucoup de talent ; c'est peut-être, c'est même parce qu'il en a, que son cas aujourd'hui paraît plus grave. » L'exposé des motifs reprenait le même argument :

> Ainsi Rebatet, par la place et par la parole, s'est fait pendant l'occupation le

> propagandiste de l'idée de collaboration totale avec l'Allemagne. Il l'a fait avec violence, avec férocité, et avec un talent incontestable qui ont donné à son action une efficacité certaine. Nombreux, surtout parmi les jeunes, sont ceux que sa parole a détournés de leur devoir de Français et entraînés sur le chemin de la trahison.
> Œuvre néfaste et profonde dont les effets sont loin d'être effacés, Rebatet en porte la pleine et entière responsabilité[35].

Lors du procès, le commissaire du gouvernement fera du talent un facteur aggravant. L'intellectuel, concluait-il, avait une responsabilité éminente, peut-être supérieure à celle des vils profiteurs de la collaboration.

De ce fait, l'abus de talent ne souffrait aucune circonstance atténuante, pas même l'âge avancé de certains accusés comme Charles Maurras et Stéphane Lauzanne, ni la surdité du premier, dans la mesure où ils avaient conservé toutes leurs facultés intellectuelles, ainsi que l'expliquèrent les représentant du ministère public. « La responsabilité de Maurras est entière », constata le commissaire Thomas : « Ce vieillard est d'une lucidité parfaite. C'est un théoricien, un doctrinaire absolu. […] Maurras a fait un mal immense à la France par son talent, d'abord, par son génie d'académicien[36]. » De même, le commissaire Raphaël dit à Lauzanne :

> Car votre âge n'a affaibli ni votre talent ni votre intelligence. Vous avez mis l'un et l'autre, pendant quatre ans, au service de l'ennemi. Vous étiez un journaliste connu. Vous écriviez dans un journal, on peut bien le dire, universellement répandu et lu en France. Vous avez commis un crime d'autant plus grave que vous étiez un écrivain plus célèbre et que vos articles paraissaient dans un journal plus répandu[37].

Commentant, dans *Les Lettres françaises*, le verdict qui reconnaissait à Maurras des circonstances atténuantes, Claude Morgan exprima sa déception : « Nul plus que lui ne mérite le châtiment du traître. L'intelligence n'est pas une excuse quand elle est au service du mal. Satan est intelligent. Faudrait-il épargner Satan[38] ? »

Le talent paraissait incompatible avec la trahison. C'est en la construisant comme un « paradoxe » que l'accusation résolut l'ambivalence évoquée plus haut, et ce dès le premier procès en cour de justice, celui de Georges Suarez, où le commissaire du gouvernement Raphaël le formula sur le ton de l'indignation :

> Chose plus incroyable encore, ce ne furent pas seulement des écrivains obscurs qui répondirent à l'appel de l'ennemi, mais des savants notoires, des historiens de renom, des écrivains illustres n'hésitèrent pas à se mettre au service du vainqueur, trahissant ainsi, en même temps que leur pays, l'honneur des lettres et de la science françaises[39].

Un « paradoxe »qui conduisait l'accusation à rechercher les raisons ayant pu pousser des hommes de lettres de renom à mettre leur talent au service de l'ennemi, comme si cela était inconciliable avec leur éthique professionnelle et leur respectabilité sociale. Me Reboul posa la question à propos de Brasillach :

> Pourquoi cet homme riche de tant de dons, comblé de tant de succès, qui aurait pu, s'il était demeuré dans la ligne de ses aspirations premières, devenir l'un des plus éminents écrivains de notre pays, a-t-il abusé de ses dons, de ses succès, de cette autorité, pour tenter d'entraîner la jeunesse, d'abord vers une politique stérile, ensuite vers l'ennemi[40] ?

De ce qui est présenté dans les procès comme les mobiles du crime se dégage le portrait moral du renégat. La construction de la figure de l'écrivain-traître au cours des procès va contribuer au déplacement de la notion de responsabilité.

Portrait moral du traître

Dans son réquisitoire contre Abel Bonnard, le procureur général Blanchet présente ce paradoxe à son tour en le mettant au compte de la « soif de servilité » :

> Et cette soif de servilité devait nous donner ce spectacle d'une tristesse infinie : un ancien officier de la guerre de 1914/1918, décoré de la Légion d'Honneur et de la Croix de Guerre, un membre de l'Académie française et, à ce titre, censé représenter les plus pures et les plus nobles traditions morales et intellectuelles de notre pays, se mettre au service de l'ennemi et lui apporter, avec une ardeur frénétique, le concours entier de son autorité morale et de son talent personnel[41].

Tandis que la défense imputait le comportement de l'inculpé à une « éthique de conviction », la bonne foi et la sincérité pouvant constituer une circonstance atténuante, l'accusation s'évertuait à démontrer que l'acte de publication n'avait pas été uniquement déterminé par des valeurs mais aussi, voire surtout, par des motivations moins pures. Servilité, intérêt personnel (vénal le plus souvent) et désir de gloire sont les trois traits qui dessinent le portrait moral du traître comme un négatif du héros national alors incarné par la figure du résistant. Ils sont la marque d'une moralité inférieure et d'une certaine irresponsabilité qu'on avait tendance à l'époque à imputer aux femmes, aux enfants et aux « sauvages » ou aux « barbares ». Ils renvoient à un système d'oppositions caractéristique de la pensée mythique entre « masculin » et « féminin » : dureté/mollesse, force/faiblesse, sang-froid/tempérament « chaud », maîtrise de soi/laisser-aller, courage/lâcheté[42].

La notion de « servilité » est ici la plus intéressante. Elle ne se rattache à aucune des quatre sortes de motivations que nous avons évoquées au chapitre 3. Elle est spécifique à l'expérience de l'occupation étrangère et au crime d'« intelligence avec l'ennemi ». Or, la servilité est un premier trait moral du traître. Sartre en fera la propriété distinctive du « collaborateur ». Signe d'un manque d'indépendance, elle a pour corollaire la faiblesse du tempérament,

défaut passant pour typiquement « féminin », et qui contraste avec la force de caractère et l'indépendance des hommes « supérieurs », selon la dichotomie classique entre maître et esclave. La figure de l'intellectuel autonome s'est construite contre celle de l'« amuseur », du « fou du roi », de l'artiste ou du penseur au service des pouvoirs en place. Il est révélateur que cette éthique professionnelle, qui s'est largement formée, comme on l'a vu tout au long de cet ouvrage, dans la confrontation avec les représentants attitrés de l'État, soit renvoyée aux écrivains accusés de Collaboration par ces derniers, pour les déprécier.

La servilité par rapport à l'ennemi pouvait avoir été achetée. En ce cas, elle s'expliquait par la vénalité. Les enquêteurs cherchaient tout d'abord à savoir si l'inculpé avait reçu des subventions d'une puissance ennemie pour son activité de propagande, ce qui aurait en outre constitué une preuve irréfutable d'« intelligence avec l'ennemi » et de trahison. Ils vérifiaient si son niveau et son train de vie s'étaient élevés consécutivement à son activité politique, si, lors de ses voyages à l'étranger, il avait officieusement rencontré des personnalités étrangères.

Dans la représentation de la trahison, la vénalité est supposée être dictée par des motivations immorales et s'accompagner d'un style de vie scandaleux. Les rapports de police relèvent ainsi que le train de vie d'Henri Béraud s'est modifié vers 1937-1938 : ses automobiles deviennent des voitures de luxe, il achète une propriété, il serait devenu joueur, mais l'enquête ne put établir que l'intéressé avait perçu une rémunération de la part de l'Italie, où il se rendait souvent ; son changement de mode de vie paraissait découler davantage de son remariage à cette époque que de son activité professionnelle ou politique. Dans la plupart des cas, les renseignements recueillis dans l'entourage ne donnaient lieu à aucune remarque défavorable sur la conduite de l'intéressé, pas plus que sur sa moralité.

Le décalage que révèlent parfois les rapports entre les attentes des enquêteurs et leurs impressions lorsqu'ils se retrouvent en présence de l'écrivain poursuivi est également révélateur de la représentation sociale du traître. Celui du commandant FFI qui en a arrêté un en septembre 1944 mérite d'être cité longuement. Considérant que l'étude de toute affaire de ce genre serait « incomplète et de nature à susciter des erreurs sans un aperçu psychologique des personnages qui en constituent les pivots », il dresse un portrait assez pitoyable de l'intéressé :

> Une analyse superficielle suffit à convaincre que M. [X] n'est pas un de ces Pontifes de la presse dont l'influence est capitale dans la formation de l'opinion publique. Certes, son talent et sa renommée le mettent au rang des écrivains notoires. Mais avant toute confrontation avec l'homme, avant toute enquête dans cette affaire, je m'attendais à être mis en présence d'un tout autre personnage, devant un de ces profiteurs du désarroi

> des idées comme il y en eut de la famine du peuple. Et j'en arrive à l'impression que j'ai éprouvée à observer [X] : son aspect malingre, sa tenue vestimentaire pauvre et négligée, les révélations de sa femme […] semblent exprimer sinon l'indigence, du moins l'état d'un homme vivant à la « petite semaine » et ne disposant que de peu de ressources. […] Il ne semble pas que sa plume lui ait profité au point d'en tirer des revenus appréciables ni que les Allemands aient rétribué des services éminents qu'il rendait indirectement peut-être à leur cause. Par parallélisme, on peut dire qu'il ne fut pas un de ces doctrinaires pro-nazis comparables à un Luchaire, un Crouzet, un Riondé […]. Son envergure à ce titre est bien moindre, car il a servi la propagande allemande parce qu'il a servi Pétain dont il était grand admirateur. Son prosélytisme à Vichy s'explique sans doute par le trouble et la méditation d'exilé déprimé que connurent certains prisonniers de guerre dont il fut durant dix mois[43].

Si le juge d'instruction conclut qu'il y avait des charges suffisantes contre lui pour le crime d'atteinte à la sûreté de l'État, il reconnut qu'il avait agi « avec désintéressement[44] ».

Dans le cas d'Alphonse de Chateaubriant, directeur et propriétaire de l'hebdomadaire *La Gerbe* qu'il avait fondé au lendemain de la défaite de 1940, l'existence des subventions allemandes était en revanche avérée. Né en 1877, cet auteur de romans régionalistes qui retraçaient la geste de la noblesse terrienne déchue dont il était issu, lauréat du prix Goncourt en 1911, s'était investi dans un combat antimoderniste qui le conduisit à rechercher, par-delà le catholicisme, les sources archaïques d'un mysticisme dont il trouva l'expression dans le national-socialisme[45]. Chateaubriant était « si complètement asservi à l'influence de ses maîtres qu'il en venait à exprimer ses sentiments de collaboration à tout propos et hors de propos avec bien souvent un manque absolu de dignité », constatait le commissaire du gouvernement, Maurice de Coissac. Fallait-il, dès lors, « attribuer à l'atavisme lointain complaisamment évoqué par [un auteur allemand qui avait fait son éloge dans un article], l'attirance professionnelle exercée par l'Allemagne sur ce romancier breton » ? Mais le commissaire avança un autre argument : Chateaubriant était un « collaborateur servile et non désintéressé ». Il avait, grâce aux subsides qu'il recevait de l'Allemagne, « mené une vie dispendieuse en compagnie de sa maîtresse ». Pour subvenir à ses besoins immodérés, Chateaubriant avait ainsi prélevé dans la caisse de *La Gerbe* une somme supérieure à 1 125 000 francs représentant les bénéfices réalisés par le journal à cette époque. Il recevait aussi, soit directement, soit de sources diverses, des fonds destinés à la propagande et atteignant plusieurs centaines de milliers de francs. Comme preuve de sa duplicité était évoqué le fait que, dès le mois de juillet 1944, alors même qu'il clamait dans ses écrits sa certitude de la victoire décisive de l'Allemagne, il vidait son compte en banque et se préparait à la fuite[46].

La vénalité renvoie aussi à des profits plus ou moins licites retirés de la collaboration avec l'ennemi, contrairement à l'éthique de

désintéressement à laquelle un intellectuel est tenu. Profits considérés d'autant plus illégitimes que leurs bénéficiaires tiraient parti des malheurs de la nation. Les revenus d'un Georges Suarez, 25 000 francs par mois, auxquels s'ajoutaient des frais de représentation d'au moins presque autant, apparaissaient scandaleux comparés au dénuement auquel était condamnée la population. La cour lui reprochait d'avoir « vendu [sa] plume[47] ». Ce reproche ne fut pas pour rien dans la sentence de mort. L'écrivain Pierre Chanlaine compare cette attitude à la prostitution :

> Des hommes de lettres, des journalistes, en se prostituant, gagnaient des sommes considérables . On les voyait, dans les restaurants à la mode, dépenser facilement mille francs pour un dîner. Avoir de l'argent, pour eux, était facile. Il suffisait de se présenter à Radio-Paris, de faire une causerie de dix minutes sur un sujet quelconque, pourvu que nos Alliés y fussent insultés, pourvu que des injures y fussent déversées sur les Juifs et sur les francs-maçons[48].

Nombreux furent les écrivains confrontés à ces « tentations malsaines », pendant l'Occupation, déplorait-il. Mais « ceux qui […] servent vraiment [les lettres], avec noblesse, avec orgueil, avec désintéressement » y avaient résisté, sauvant ainsi l'« honneur des Lettres françaises » : « À l'instar des disciples de Socrate, ils [avaient], aux joies matérielles, préféré la liberté de l'esprit et la pureté de l'âme[49]. »

Quand les prises de position politiques de l'inculpé manquaient de cohérence ou semblaient opportunistes, c'est le soupçon de vénalité qui était d'abord émis : « Il y a tout lieu de penser que M. [X], qui n'a pas de fortune personnelle, a mis ses talents d'écrivain et de journaliste, à la disposition de la propagande allemande, par simple vénalité », expliquait ainsi un inspecteur de police[50]. Ce soupçon pesa notamment sur le vieil académicien Abel Hermant qui, d'anglophile notoire, était devenu, après la défaite, anglophobe et germanophile. Il fut au cœur du procès du journaliste Jean Luchaire en janvier 1946. Le commissaire du gouvernement Lindon ouvrit son réquisitoire en ces termes : « Chez ceux qui ont trahi par la plume, la trahison a été souvent inspirée par le fascisme ; chez Luchaire, elle fut inspiré par la vénalité et la pourriture[51]. » Puis, comparant Luchaire à Béraud, contre lequel il avait requis un an plus tôt la peine de mort, il dit qu'à la colère qui l'animait lors du premier procès s'ajoutait à présent le « dégoût ».

Le nombre d'exemplaires vendus des *Décombres* était estimé à 40 000. Ce livre, qui avait valu à Rebatet des témoignages de sympathie et d'admiration de « tous les adversaires du régime démocratique », lui avait rapporté 500 000 francs de droits d'auteur. Rebatet avait, depuis sa parution, « paru vivre plus largement », avançait un rapport de police[52]. Un autre le suspecta d'avoir perçu

une « forte ristourne » sur la traduction allemande, ce qui l'eût fait entrer, selon l'inspecteur, dans la catégorie des « profiteurs de guerre » au sein de la presse, lors même que Rebatet prétendait n'avoir pas retiré d'avantage pécuniaire de son activité littéraire[53]. Quant à Céline, que Sartre n'avait pas hésité à accuser d'avoir été payé par les Allemands[54], il avait, pointait-on, touché du début de l'année 1944 à son départ en juin plus de 600 000 francs, qui représentaient vraisemblablement ses droits d'auteur.

Du côté des journalistes aussi, les supputations allaient bon train. Selon le commentateur de *L'Aurore*, qui versait son jugement personnel au dossier pour faire monter la pression le jour de l'ouverture du procès de Béraud, c'était afin de « satisfaire son goût d'une popularité qui ne répugnait pas au scandale et ses impérieux besoins d'argent » que l'auteur du *Martyre de l'obèse* s'était mis « au service de ceux qui, pour le compte de Rome ou de Berlin, cherchaient à provoquer la décomposition française[55] ».

Lorsqu'elle le pouvait, la défense protestait tout d'abord du désintéressement de l'accusé : il n'avait pas agi par vénalité, il n'était pas mû par de bas intérêts financiers. On apportait des témoignages de son indépendance, de sa bonne foi, de sa sincérité et de sa probité professionnelle, parfois jusque dans l'exercice du combat politique. Il n'avait pas été acheté par l'ennemi, argument qui visait à déplacer, comme on l'a vu, l'accusation du crime de trahison au procès d'opinion. « Qu'on nous foute la paix avec les traîtres. Traîtres alors, d'abord, tous ceux qui ont gagné un centime avec les Allemands », déclarait Céline en 1943, anticipant sur sa défense[56]. « C'est l'argent qui fait les traîtres », répéta Me Goncet, le défenseur de Maurras, au procès de son client[57]. « Qu'est-ce que vous réserverez à celui qui touche de l'argent pour trahir son pays ? », lança-t-il, indigné, à la tête du commissaire Thomas, qui avait requis la peine de mort pour le leader d'Action française :

> Pour Maurras, point de circonstances atténuantes… Comme pour Béraud, par exemple, n'est-ce pas ? Qu'on écrive pour l'Allemagne en recevant de l'argent, ou qu'on écrive au sein du plus magnifique désintéressement, pour vous il n'y a pas de nuance : la pauvreté même de Maurras ne vous a jamais paru une circonstance atténuante[58] ?

Non seulement il n'avait pas été payé par l'ennemi, à la différence d'un Georges Suarez ou d'un Stéphane Lauzanne, qui avait écopé de vingt ans de prison (réduits par la suite à cinq), mais il avait refusé la subvention que le gouvernement de Vichy allouait automatiquement aux journaux repliés en zone sud. Il gagnait lui-même « beaucoup moins d'argent que le plus petit ouvrier qualifié de l'imprimerie : 4 000 francs par mois », et son équipe avait eu le plus grand mal à le

convaincre de s'augmenter à 5 000, quand d'autres membres gagnaient 6 000 à 8 000 francs[59]. Certes, il percevait des droits d'auteur substantiels, mais depuis la guerre, marque suprême d'abnégation, il les reversait à une œuvre de prisonniers.

Comme preuve de son désintéressement, Combelle mentionna qu'il s'était fixé un salaire de 6 000 francs par mois en tant que directeur du journal *Révolution nationale*. C'était pour lui un « idéal » qui n'avait pas modifié son train de vie. Ses articles et ceux de ses collaborateurs avaient un caractère « doctrinal » et non « polémique ». Son « honnêteté professionnelle » lui avait même valu l'estime de ses adversaires politiques. Son ami Gaston Boyer, directeur de *Libération Soir*, se présenta pour témoigner en ce sens : l'accusé, qu'il connaissait depuis 1942, avait toujours été « désintéressé au point de ne jamais toucher d'argent du gouvernement ; au point d'en manquer pour faire vivre son journal, alors qu'il lui aurait été bien facile de s'en procurer ». C'était en outre un « adversaire tout à fait honnête » qui, n'ignorant pas son activité dans la Résistance, s'était gardé de la révéler. Il avait par conséquent toujours considéré Combelle comme « un illuminé, comme un homme qui suit ses convictions politiques, dans une parfaite loyauté de sentiment[60] ». Rebatet évoqua quant à lui le fait qu'il n'avait pas sollicité une attribution supplémentaire de papier des Allemands, bien que les 65 000 exemplaires des *Décombres* se fussent vendus très rapidement, et qu'au dire de Denoël, il y avait des commandes pour 200 000 exemplaires[61]. Même dans le cas d'Hérold-Paquis, qui avait travaillé pour Radio-Paris, station financée par les Allemands, l'avocat Me Felici avança qu'il ne l'avait pas fait pour de l'argent mais conformément à ses idées, si blâmables fussent-elles : son client n'avait « pas de sang sur les mains, pas d'argent dans ses poches[62] ».

Et, de fait, comme l'avait bien compris l'accusation, l'appât du gain ne suffisait pas à expliquer la collaboration. Ses figures les plus tristement célèbres, Brasillach et Rebatet notamment, ne pouvaient être accusées d'avoir été achetées par l'ennemi, ni d'avoir été motivées par la vénalité. Certes, Brasillach avait vu ses revenus s'accroître de manière conséquente durant l'Occupation : l'hebdomadaire dont il était le rédacteur en chef, *Je suis partout*, ayant doublé puis triplé son tirage d'avant guerre, était devenu une affaire florissante, et il pouvait récompenser ses collaborateurs à titre de « supplément de piges », ce qui revient à une participation aux bénéfices de l'affaire. Mais son train de vie était resté modeste, et il apparaissait clair au commissaire du gouvernement comme à la cour que, bien qu'elle lui eût assuré « la persistance d'une situation matérielle acquise à une époque où tant d'écrivains de talent étaient condamnés à la clandestinité », ainsi qu'il était écrit dans l'acte d'accusation[63], le normalien n'avait pas été mû

par de vils intérêts. Brasillach alla jusqu'à affirmer le caractère désintéressé de son engagement politique : c'était, prétendit-il devant la cour, pour servir son pays qu'il lui avait sacrifié une activité littéraire qui lui eût été beaucoup plus profitable. Rebatet n'avait pas non plus touché d'argent allemand. Et si l'exposé des motifs soulignait que les journaux qui recevaient ses articles payaient bien et que son pamphlet *Les Décombres*, *best-seller* de l'Occupation, lui avait rapporté 500 000 francs, là n'était pas l'essentiel des raisons de sa « trahison ».

Éthique de conviction et éthique de responsabilité

La « trahison » pouvait résulter de convictions politiques. Mais, soucieuse de ne pas tomber dans le délit d'opinion, l'accusation s'efforçait de démontrer que ces idées politiques avaient conduit à la trahison. L'idéalisme politique l'avait emporté sur le sentiment national. L'exposé des motifs du dossier d'instruction de Lucien Rebatet insiste sur la précocité de ses choix politiques en faveur d'un régime autoritaire, à partir d'une phrase écrite dans son journal en 1924, quand il avait vingt ans : « Nous souffrons depuis la Révolution d'un grave déséquilibre parce que nous avons perdu la notion de chef. J'aspire à la dictature, à un régime sévère et aristocratique. » De cette option précoce, son engagement politique à la ligue d'Action française apparaît dans le récit comme la conséquence logique : « Aussi ne tarde-t-il pas à prendre contact avec les rédacteurs du journal l'Action française dont il est un lecteur assidu. » L'exposé démontre ensuite que Rebatet était acquis à la politique d'un rapprochement avec l'Allemagne depuis 1936 et même avant, signe de la cohérence et de la constance de cet engagement qui le conduisit à se mettre, dès le lendemain de l'Occupation, au service de la propagande ennemie.

Une telle évolution pouvait être le fruit d'un aveuglement. Dans le cas de Rebatet, l'accusation le mettait sur le compte de son admiration pour le régime allemand, qui faisait qu'il n'avait pas pris ou pas voulu prendre la mesure – le doute est laissé – des menaces contre la France à partir de 1936, qu'il avait pu en arriver à souhaiter la défaite de la France en 1940 et à voir dans l'occupation étrangère une promesse plutôt qu'un malheur. Il avait agi par « passion politique » et par « haine orgueilleuse contre le peuple républicain ». Mais la soumission au vainqueur s'expliquait plus profondément par une sorte de bassesse morale, par une servilité caractéristique des faibles qui s'inclinent devant la force.

À preuve, la violence verbale par laquelle Rebatet exprimait cette passion politique, loin de s'accompagner de courage, cachait en réalité de la lâcheté, comme il sied à la figure du traître. On aurait pu

s'attendre, dit le commissaire du gouvernement, à ce que celui qui prétendait devant 10 000 Parisiens n'être pas un « dégonflé », après avoir poussé les jeunes Français dans la voie de la collaboration militaire, aille lui-même rejoindre les rangs de la Waffen SS et « tirer les dernières cartouches dans le dernier carré ». Au lieu de cela, il avait eu « une attitude peu glorieuse », étant « parti honteusement pour l'Allemagne où il s'[était] terré jusqu'à ce que les troupes alliées viennent lui apporter le plus cinglant démenti à ses prophéties[64] ».

Dans son réquisitoire contre Brasillach, le commissaire du gouvernement Reboul tenta de répondre à la question des mobiles en avançant trois arguments. D'abord, Brasillach avait trahi pour obtenir sa libération du camp de prisonniers. Ensuite, il s'était laissé séduire par la force de l'envahisseur : c'est le reproche quasi explicite d'homosexualité et du plaisir que Brasillach aurait pris à l'humiliation de la France, comme l'a bien pointé Alice Kaplan dans son livre sur ce procès[65]. Faisant allusion à la fameuse phrase de Brasillach déjà citée – « Les Français de quelque réflexion durant ces quelques années auront plus ou moins couché avec l'Allemagne non sans querelles, et le souvenir leur en restera doux » –, Reboul dit ainsi : « votre amour quasi charnel de la force brutale a pu vous pousser à tenter d'amener votre pays dans le lit aux souvenirs si doux », et de tourner en dérision son attachement à ce qui n'est plus qu'une « France émasculée[66] ». Enfin, c'était la volonté d'accroître son audience qui avait conduit Brasillach à la trahison : la collaboration lui avait assuré non seulement une situation matérielle confortable, mais aussi « le développement de sa primauté littéraire, prix suffisant pour un intellectuel pur », est-il écrit dans l'acte d'accusation[67]. Il avait donc trahi par faiblesse et par vanité ou par ambition – c'est-à-dire pour l'amour de la gloire. L'idée de la prostitution intellectuelle, non pour de l'argent, certes, mais pour des profits matériels (la libération du camp) et symboliques (la conquête d'une « audience », d'une « place publique »), est implicitement présente dans l'accusation de Reboul. « Je ne sais quelle papauté intellectuelle on a pu vous laisser espérer à la librairie allemande », suggéra-t-il, puis, plus loin :

> La trahison de Brasillach est, avant tout, une trahison d'intellectuel. C'est une trahison d'orgueil. Cet homme s'est lassé de la joute dans le tournoi paisible des lettres pures. Il lui a fallu une audience, une place publique, une influence politique et il eût été prêt à tout pour les conquérir.

Et encore : « Il recherche l'auditoire, il recherche l'influence réelle et surtout politique, et il est allé pour cela jusqu'aux plus extrêmes limites de l'intelligence avec l'ennemi[68]. »

Son intelligence, son pouvoir persuasif, son influence avaient bel et bien servi la propagande ennemie, selon Reboul. C'était à ses yeux une trahison de « clerc[69] », allusion au pamphlet que Julien Benda

avait publié en 1927 sous ce titre contre le fourvoiement des intellectuels en politique[70]. Trahison de l'écrivain qui a abandonné les lettres pures par volonté de puissance, d'élargir son audience, d'avoir une influence politique[71]. Trahison de l'intellectuel qui a abusé de son influence sur la jeunesse et de son pouvoir persuasif pour appeler à la délation et au crime[72]. Trahison du critique qui s'est livré à la propagande et à des dénonciations collectives, communistes, juifs, protestants, catholiques, fonctionnaires, universitaires, lycéens. Et enfin, trahison de l'universitaire qui a commis un « outrage à l'Alma Mater » en réclamant la suppression de la liberté de penser à l'Université[73].

Son aîné Abel Bonnard avait lui aussi trahi l'Alma Mater en tant que ministre de l'Éducation de Vichy. Il avait accordé la priorité au corps sur l'intellect. Pour comprendre que ceci puisse fonder une accusation, il faut avoir à l'esprit que l'instruction, qui devait former des citoyens capables d'un jugement autonome, constituait le socle du régime démocratique, et que la droite antirépublicaine n'avait eu de cesse que de combattre la généralisation de l'accès au savoir depuis la loi de 1881 sur la gratuité de l'enseignement primaire : l'ordre social devait reposer sur une hiérarchie où la détention du capital économique assurait le monopole du capital culturel, évitant ainsi l'autonomisation de ce dernier qu'avait inévitablement produite la méritocratie républicaine[74]. Cette « trahison » s'inscrivait dans le droit-fil de son parcours intellectuel, expliquait le commissaire du gouvernement dans son réquisitoire :

> Pour réaliser cette œuvre de corruption et d'asservissement de la jeunesse française, Bonnard, qui avait publié en 1939 un *Éloge de l'ignorance* , n'avait qu'à rester fidèle à lui-même et il n'y manqua pas.
> Pour tarir la source de cette intelligence française faite de ce savoir libre et généreux, de ces leçons de sérénité et de mesure qui se dégageait de toute notre Histoire, Abel Bonnard s'attaqua à l'instruction même de nos enfants, en interdisant les livres scolaires, en réduisant dans les programmes les heures consacrées à l'enseignement et en proclamant la primauté de la force corporelle[75].

Abel Bonnard avait en outre tenté d'introduire la Collaboration au sein de l'Université. Il avait envisagé la création d'un Comité culturel franco-européen et d'un lycée franco-allemand dont les buts étaient le rapprochement franco-allemand, la formation d'un esprit européen dans la jeunesse et la préparation d'une élite susceptible de constituer les futurs cadres administratifs et politiques de la France, un projet qui n'avait pas été retenu par le conseiller de l'ambassade allemande Rudolf Schleier. Pis, il avait suspendu, révoqué, mis à la retraite les enseignants suspectés de gaullisme, et promu les collaborationnistes. Il avait poussé à la dénonciation et lancé des « appels pathétiques pour inciter notre Jeunesse à se prostituer dans un esclavage indigne au service de l'ennemi » par une série de décrets et de mesures punissant

les réfractaire au STO au sein de l'Université[76].

L'acte d'accusation insistait sur la continuité entre son engagement politique, en tant qu'homme de lettres et journaliste, et son activité en tant que ministre de l'Éducation nationale, que « renforçait singulièrement » sa qualité d'académicien :

> Ministre, Abel Bonnard, continua la propagande pro-allemande à laquelle il s'était entièrement adonné dès le lendemain de l'armistice de juin 1940, et réalisa dans son département ministériel avec une véritable frénésie, la politique de collaboration avec l'Allemagne dont il s'était fait le champion comme homme de lettres, journaliste et conférencier.
> La Haute Cour de justice est donc compétente pour connaître l'ensemble de l'activité d'Abel Bonnard en faveur de l'ennemi, activité que sa qualité de membre de l'Académie française renforçait singulièrement, puisque toute cette activité, mue par un même dessein, avait un but identique[77].

Outre le désintéressement, la défense plaidait la bonne foi et la sincérité de l'accusé. Son attitude était motivée non par un intérêt personnel mais par des valeurs, ce qui l'ennoblissait, même s'il s'était fourvoyé. Suarez était-il coupable ? Non, répondait son avocat, c'était « une pitoyable victime. Victime de sa foi et de son idéal, victime de son talent impulsif de polémiste[78] ». Les plus politisés, comme Lucien Combelle, opposaient la doctrine à la politique : c'était par fidélité à son idéal socialiste qu'il avait agi. Cet idéal était, expliquait-il, le produit de l'influence socialiste de sa famille et de sa « foi nationaliste[79] » . Ayant fait son éducation politique au sein de la ligue d'Action française, il avait été sensibilisé à la question socialiste pendant la période où il avait été secrétaire d'André Gide, qui l'avait introduit auprès de ses amis d'extrême gauche. Il concevait ce socialisme « sur un plan européen, dans la tradition des doctrinaires socialistes français… tel Jaurès ». Le rapprochement franco-allemand était, dans son esprit, nécessaire à l'unité du continent qui conditionnait l'avènement du socialisme, il n'y avait rien de sentimental dans cette conception. Quand il parlait de la nécessité du national-socialisme, il donnait à cette formule un sens « quasi philosophique » ; c'était chez lui un « restant de nietzschéisme », mais il avait en réalité surtout à l'esprit les « possibilités socialistes » qui s'en dégageaient. Il prétendit avoir cru que « les révolutions chez [nos] voisins italiens-allemands rejoignaient les aspirations sociales des masses ouvrières d'Occident[80] ». Dans une lettre témoignant en sa faveur, André Gide expliqua que Combelle « se trompait avec conviction, sans calcul », ajoutant qu'il lui gardait toute son « estime[81] ».

Comment un homme comme Maurras, qui avait toute sa vie combattu l'Allemagne, aurait-il pu devenir un collaborateur ? demanda son avocat. S'il avait suivi le maréchal Pétain, c'était nécessairement avec « la conviction formelle, profonde et absolue que

ce n'était pas un traître ». On ne pouvait le condamner pour trahison dès lors qu'on sentait que « sa volonté formelle et absolue [était] précisément de ne pas trahir[82] ». Claude Roy, qui l'avait bien connu du temps où il était à l'Action française, avant de rejoindre le Parti communiste clandestin en 1943, proposa une réponse à la question posée par l'avocat, qui se voulait, dans la continuité des réflexions de Mauriac, une contribution à la « psychologie de la trahison » en quelque sorte. Distinguant Maurras des « petits traîtres que l'appât du gain, le vertige de la force (ce qu'ils croyaient être la force), le goût d'être au premier rang (sur n'importe quelle scène) ont amené à se vendre dès les premiers jours de 1940 », il décrivit à travers son cas l'aventure « tragique » de ces hommes « broyés par l'engrenage intellectuel qu'ils avaient élaboré eux-mêmes ». Victime de ses sophismes, Maurras avait « développé les syllogismes monstrueux qui aboutir[ent] à l'éloge des mesures antisémites, des crimes vichyssois, des abandons, des trahisons accumulés[83] ».

Comme Maurras, et à l'opposé de la plupart des accusés qui n'hésitèrent pas à émettre des regrets, notamment pour leurs attaques contre le général de Gaulle, Brasillach, qui avait préparé son procès comme l'oral d'un concours[84], choisit de ne pas se renier. Il était, comme il le raconta dans son *Journal d'un homme occupé*, tombé d'accord avec son avocat que « tout était bon pour la défense, excepté la lâcheté ». Trop de détenus, à son goût, « jouaient la carte inutile du repentir, ou faisaient les imbéciles qui n'ont rien compris à ce qu'on leur ordonnait[85] ». Il termina son exposé en ces termes :

> Sans doute, la Cour pourrait me demander si je regrette ce que j'ai écrit. Si je répondais que je regrette ce que j'ai écrit, vous penseriez tous que c'est pour sauver ma peau et vous me mépriseriez à bon droit. Je vous dirai donc que j'ai pu me tromper sur des circonstances, sur des faits ou des personnes, mais je n'ai rien à regretter de l'intention qui m'a fait agir.
> […] je ne puis rien regretter de ce qui a été moi-même[86].

Cette attitude choqua les commentateurs : « Il n'a pas un mot de regret pour les phrases odieuses qu'il a plus d'une fois signées et dont on ne peut entendre la lecture sans horreur », constatait Édouard Helsey[87]. Il faut préciser qu'elle n'était pas seulement une stratégie judiciaire. Dans sa « Lettre à un soldat de la classe 60 », composée à Fresnes, il écrit :

> Je suis bien obligé de m'avouer à moi-même, comme à tous autres, que je n'éprouve pas de remords, même pas d'inquiétude. Je me sens le cœur pur, même si j'ai erré en quelques matières. […] Je n'ai pas souvenance, en cette heure qu'il me faut bien, sans littérature, qualifier de totale sincérité, d'avoir jamais trahi mon pays ni tenté en quelque manière de le faire[88].

Pointant plus loin les erreurs et les fautes commises par l'Allemagne, il explique :

> Je suis antisémite, je sais par l'histoire l'horreur de la dictature juive, mais qu'on ait si souvent séparé les familles, jeté dehors les enfants, organisé des déportations qui n'auraient pu être légitimes que si elles n'avaient pas eu pour but, à nous caché, la mort pure et simple, me paraît et m'a toujours paru inadmissible. Ce n'est pas ainsi qu'on réglera le problème juif[89].

Tous se disaient d'ardents patriotes. Lors de son interrogatoire par le président de la cour, Brasillach se justifie ainsi par sa foi nationaliste, sa conviction que ses écrits « servaient, avant toute chose, [s]on pays » :

> Je dis toujours : c'est au nom de la France, c'est au nom de la grandeur française, c'est au nom du passé de la France, c'est au nom de la place que peut tenir la France… Ce ne sont pas les paroles de quelqu'un qui veut soumettre la France, ce sont les paroles de quelqu'un qui se trompe peut-être, mais qui veut donner une grande place à la France[90].

Si leur foi dans la France avait failli, c'était par dépit. Les moqueries contre l'armée qui émaillaient *Les Décombres* révélaient un « amoureux déçu », comme l'avait expliqué un critique après la parution du livre. La faute en incombait aux responsables de l'État et de l'armée qui l'avaient laissée « croupir » dans l'« inaction ». L'« incohérence », le « ridicule » de ce qu'il avait vu avaient ramené l'auteur à ses « pensées amères, sarcastiques parce que sans espoir ». Il prétendit avoir voulu aller au feu, mais il venait d'être muté à l'état-major parisien. Il dit avoir été désarçonné par la soudaineté et l'ampleur du désastre : il n'avait pas imaginé le territoire français si mal protégé de l'éventualité d'une invasion. La défaite le plongea dans des affres de désespoir. Et il prit brutalement conscience du « ridicule contraste entre la réalité et les mensonges officiels, ces mensonges qui dissimulent mal le pire désarroi ». N'avait-il pas été de ceux qui avaient « hurlé, au prix des plus affreuses insultes, qu'en lançant la France dans cette guerre, on lui faisait courir de mortels périls » ? Étant, expliquait-il, « grand travailleur de [s]on naturel » et « supportant très mal l'oisiveté », il était pressé de servir son pays, il « brûl[ait] de [s]e rendre utile au plus vite dans "l'ordre nouveau" ». C'est dans cet état d'esprit qu'il arriva à Vichy, où il fut accueilli par des gens qui le confirmèrent dans ses idées « encore vagues[91] ». Dans *Les Décombres*, il avait fait « le diagnostic de la maladie de la France précisément pour que l'on y porte remède afin de la guérir[92] », expliquait-il en s'inspirant très directement de l'argument en défense des écrivains réalistes du XIXe siècle.

Lors d'un des interrogatoires de Lucien Rebatet, le juge d'instruction Zousmann avait résumé *Les Décombres* par une citation de la page 595 : « La trahison par affaissement du sens national est un crime aussi bien que la trahison monnayée. » Il voulait montrer par là que les écrivains collaborationnistes étaient jugés au nom de leurs

propres valeurs. À quoi Rebatet répondit en niant avoir trahi ou, à tout le moins, en avoir eu l'intention : « "Trahison par affaissement moral" ? Trahison bien inconsciente alors ! Où perçoit-on chez moi l'intention de trahir ? N'y relève-t-on pas au contraire à chaque instant le souci de la patrie ? » Il revendiquait un courage viril à avoir pris des risques pour chercher une solution, un remède pour sa patrie, plutôt que de s'enfermer dans la tour d'ivoire de la littérature pure : « Quant à l'affaissement moral, n'aura-t-il pas consisté à tout abandonner, à se retirer dans la littérature pure, au lieu de chercher passionnément pour la France "les moyens d'en sortir[93]" ? » Jean Anouilh, dans une lettre où il témoignait en sa faveur, considérait que « cette attitude du pamphlétaire violent mais sincère qu'il a été » montrait non seulement « sa grande honnêteté professionnelle », mais encore « son souci profond de défendre les vraies valeurs françaises[94] ».

Droit à l'erreur et irresponsabilité

Dans quelle mesure cette éthique de conviction impliquait-elle une responsabilité ? Rares furent les écrivains poursuivis à la revendiquer. Seuls, Brasillach – qui a été exécuté – et Drieu La Rochelle – qui s'est suicidé – l'ont pleinement assumée, sans pourtant accepter d'en reconnaître les conséquences. Le terme revient à plusieurs reprises dans les réponses du premier à l'interrogatoire du juge Vidal, notamment lorsqu'il lui faut s'expliquer sur les peines exemplaires qu'il réclamait contre les chefs communistes :

> J'ai toujours eu le plus vif sentiment de cette responsabilité du chef, de cette responsabilité de ceux qui ont pu entraîner d'autres hommes et c'est même pour cela […] que je suis ici et pas ailleurs, dans d'autres pays étrangers : parce que je n'ai pas voulu abandonner les gens qui ont pu croire en moi[95].

Pour les autres, loin d'impliquer une responsabilité, l'éthique de conviction donnait le droit à l'erreur, quand elle n'expliquait pas des comportements émotionnels considérés comme irrationnels parce que non maîtrisés : impulsion, colère, emportement, passion. Dès septembre 1944, au moment où le Comité national des écrivains avait entrepris de dresser une liste des écrivains collaborateurs, Jean Paulhan avait revendiqué pour l'écrivain le « droit à l'erreur », qu'il définira aussi par la suite comme le « droit à l'aberration ». C'est ce même droit à l'erreur, corollaire de la bonne foi, qu'invoqua la défense dans la plupart des procès. « Il faut distinguer l'erreur de la faute », argua Me Boiteau au procès de Georges Suarez, reprenant une phrase du général de Gaulle[96]. Il était plus facile, aujourd'hui, de « distinguer la vérité » ; du coup était-il aussi « trop facile de juger. L'expérience

a[vait] réussi », avançait Me Goncet, le défenseur de Maurras : plus d'hésitation possible à l'heure actuelle, c'était du côté du général de Gaulle qu'il fallait se ranger, mais il en appelait aux souvenirs de la cour, cette certitude était loin d'être partagée à l'heure où l'on doutait que le débarquement allié se fasse.

Le « droit à l'erreur » invoqué par Paulhan était un argument majeur de la défense dans le cadre d'une stratégie de connivence. Il avait pour corollaire la bonne foi. « Dans votre pays où il est permis de tout écrire, actuellement encore, et de tout dire, vous devez savoir que la liberté comporte le droit à l'erreur quand cette erreur est de bonne foi et désintéressée », dit Béraud à son procès, en se tournant vers ses confrères anglais[97]. Dans sa lettre en faveur de Rebatet, Thierry Maulnier affirmait qu'il considérait ce dernier comme un homme qui s'était « très gravement trompé », avec « l'emportement et la violence qui lui sont naturels », mais il le tenait aussi pour « un écrivain, un journaliste désintéressé et sincère[98] ». Rebatet alla jusqu'à invoquer, comme preuve de sa bonne foi, ses erreurs de jugement les plus manifestes, tel ce passage, à la page 510 des *Décombres*, où il mentionne l'éventualité d'un nouveau débarquement anglais. Il dit son admiration, *a posteriori*, pour la décision prise par les premiers gaullistes : « Il leur fallait pour asseoir leur certitude des renseignements, des assurances dont j'ignorais tout. Peut-on me reprocher cette ignorance ? » Il ne pouvait quant à lui que les considérer comme « des romantiques, des dissidents qui ne pourraient poursuivre leur action qu'en livrant de précieux gages français ». De l'autre côté, « le choix de la "carte anglaise" par les Vichyssois [lui] apparaissait comme une manifestation de leur esprit de bourgeoisie, de leur conservatisme anachronique, dont ils donnèrent par ailleurs tant d'autres signes[99] ».

L'erreur de jugement avait pu résulter de diverses causes. La première source d'erreur était la méconnaissance des faits véritables. Céline fait ainsi état, au début de son premier mémoire en défense, de son ignorance des déportations de juifs, pour la déplorer. Afin d'expliquer cette ignorance, la défense invoquait parfois la désinformation due à la propagande de l'ennemi et aux diktats auxquels était soumise la presse. Mais cet argument n'était pas très convaincant. Rendant compte de l'audience dans *Le Figaro*, Jean Blanzat trouva que, trop souvent, Suarez plaidait l'ignorance : « Sa défense presque toujours est spécieuse. » Et de fait, l'argument du manque d'information et de l'erreur n'était pas acceptable s'agissant d'hommes qui se voulaient des meneurs de l'opinion.

Le plus souvent, les accusés rejetaient la responsabilité sur une autorité supérieure. Personne ne se risqua à mentionner la fascination que Hitler avait suscitée auprès de nombre d'intellectuels, mis à part

l'ancien ambassadeur allemand à Paris Otto Abetz, lors de l'instruction du dossier d'Alphonse de Chateaubriant en son absence. Goethe n'avait-il pas eu le même « engouement » pour Napoléon, alors que les Français occupaient son pays ? demanda-t-il. Ces écrivains subjugués couraient le danger « de ne pas voir les Fouché ou les Himmler ».

L'ascendant qu'exerçait le chef de l'État, le maréchal Pétain, fut en revanche invoqué par nombre des accusés. Il participait de la stratégie visant à se réclamer de la légalité du régime de Vichy et de sa reconnaissance par les puissances étrangères. Georges Suarez prétendait ainsi avoir été « influencé » par la rencontre de Montoire[100]. « Comment un simple citoyen, tel que moi, qu'il avait jadis commandé à Verdun puis aidé dans sa carrière littéraire, et qu'il venait de recevoir paternellement, eût-il pu mettre en doute l'autorité du Maréchal ? », se demandait Henri Béraud, pourtant rompu à la critique des gouvernements successifs dans l'hebdomadaire *Gringoire*, dont le tirage avait dépassé grâce à sa plume acerbe les 500 000 exemplaires avant la guerre[101]. Charles Maurras lui-même, qui avait tant combattu les gouvernements antérieurs, argua que le devoir de l'écrivain, « là où l'État existe, où il fait son métier », était « double : d'abord le lui laisser faire et puis, le lui faciliter. Pour le laisser faire, sachons ne pas nous mêler au centre essentiel de son activité qui est le libre choix d'une politique entre les systèmes divers qui s'offrent ou ne s'offrent pas […] ». Il fallait faire confiance au Maréchal, qui se sentait pleinement « responsable[102] ». À la différence de Béraud, c'était donc en pleine conscience et volonté qu'il avait abdiqué son esprit critique d'antan… Il ne reniait rien pour autant, à la différence des autres, considérant avoir lui aussi résisté à l'occupant. En ce qui concerne l'armistice, expliqua son avocat, Me Goncet, il s'était « incliné devant les conclusions des deux experts militaires » qu'étaient le maréchal Pétain et le général Weygand[103]. Bref, Maurras n'avait fait que suivre la politique du maréchal Pétain. La question de savoir si celui-ci était un traître, outre qu'elle ne pouvait être tranchée avant le procès en Haute Cour, ne devait pas intervenir : ce qui comptait, selon l'avocat, était le fait que Maurras ne le considérait pas comme tel, sa responsabilité subjective n'était donc pas engagée. La thèse du double jeu du régime de Vichy, qui se profile dans l'argumentaire de Maurras, sera utilisée par les accusés dans leur système de défense comme une croyance qui orientait leurs actions pour affirmer la pureté de leurs intentions. Dans sa première déposition, en septembre 1944, Jean-Pierre Maxence explique ainsi qu'il a continué à soutenir le gouvernement parce qu'il a cru qu'il ne s'agissait « que d'une manœuvre ». « Oui, admettait-il, un journaliste dans un pays a des responsabilités », mais il croyait avoir fait ce qu'il pensait être « le meilleur moyen de défendre les Français dans la terrible situation où

ils se trouvaient ». Deux ans plus tard, répondant au juge d'instruction, il reconnut s'être trompé. Il affirma avoir cru que le gouvernement, « en sous-main, faisait une politique anti-allemande ». Dans ces conditions, il lui avait paru nécessaire de se grouper autour de lui. Il voyait par ailleurs le gouvernement attaqué à Paris même par des germanophiles tels que *Je suis partout* et Marcel Déat. Il dit n'avoir été « détrompé » qu'au début de 1944, lorsque ce dernier devint ministre. À partir de ce moment, il avait cessé d'écrire[104].

Dans une note remise au juge d'instruction, son avocat, Me Lefèvre Tantet, expliqua que si son client avait conservé trop longtemps « des illusions regrettables sur le gouvernement de Vichy », et si cette erreur l'avait conduit à écrire les articles qui lui étaient reprochés, il n'avait par ailleurs cessé « d'agir en patriote et en bon Français, assumant de ce fait de graves risques personnels et faisant effectivement œuvre de résistant » parce qu'il avait apporté son aide à des enfants juifs et à des réfractaires au STO dans le cadre de ses fonctions à la Famille du Prisonnier et au Commissariat des Prisonniers[105].

Plus rarement, la responsabilité était rejetée sur le directeur de journal : Suarez mentionna ainsi Peter, le directeur des services administratifs du *Petit Parisien* ; Béraud cita Horace de Carbuccia, le directeur de *Gringoire*. L'éditeur ne fut mentionné que par Céline, qui attribua à Robert Denoël l'initiative de réimprimer *L'École des cadavres* en 1943 (rappelons que Denoël avait bénéficié d'un non-lieu avant d'être assassiné en 1945, et que la société Denoël fut acquittée par un arrêt de la cour de justice du 30 avril 1948[106]).

Les plus jeunes mentionnèrent en revanche l'influence d'une autorité spirituelle comme le cardinal Baudrillart (Lauzanne et Combelle), ou celle d'un maître à penser. Lucien Combelle cita ainsi Pierre Drieu La Rochelle, et plus particulièrement certains de ses livres : *L'Europe contre les patries*, *Socialisme fasciste*, *Genève ou Moscou*. Tout comme Georges Pelorson, qui blâmait avant la guerre son attitude « purement spéculative », Drieu, dont il devint le secrétaire de l'automne 1940 au printemps 1941, afin d'accroître ses maigres émoluments aux éditions Duchesne, lui reprochait son indifférence sociale et politique. Il s'était laissé convaincre d'autant plus facilement qu'il avait eu « l'impression de retrouver la tradition socialiste du fils d'ouvrier qu'[il] était[107] ». Cet ascendant l'avait amené là où il était, alors que Drieu, lui, était en Suisse, constatait-il avec amertume. Outre Drieu et le cardinal Baudrillart, dont la prise de position en faveur de la collaboration l'avait bouleversé, Combelle affirmait avoir été influencé par la lecture de Chardonne et Montherlant, écrivains dont l'honnêteté morale lui paraissait indiscutable et qui ne pouvaient être soupçonnés, de par leur situation, d'être les hommes d'une

propagande étrangère : « Avec de telles références, je commençai à croire que je ne serais pas un malhonnête homme, un mauvais Français, de croire à l'utilité pour la France d'une collaboration avec l'Allemagne[108]. » Ces influences furent, du fait de sa jeunesse et de ses origines populaires, reconnues comme circonstances atténuantes dans son cas. Il en alla de même pour le journaliste et milicien Claude Maubourguet, que son avocat sauva de la mort en demandant aux jurés à quelle peine ils condamneraient les responsables intellectuels de son crime, faisant allusion à Brasillach.

Le cardinal Baudrillart et Drieu La Rochelle furent également mentionnés par Pierre-Antoine Cousteau pour expliquer son adhésion au PPF. Il leur ajoutait le Dr Alexis Carrel, auteur de *L'Homme cet inconnu* et promoteur, dans le cadre de sa Fondation pour l'étude des problèmes humains, d'une conception biologique du monde social qui avait, sous le régime de Vichy, acquis le statut de doctrine officielle[109].

Rebatet allégua à l'inverse l'absence d'un maître pour lui indiquer le bon chemin : Maurras, dont il rappelait avoir été le disciple, avait opté pour une position intenable ; il aurait volontiers prêté une oreille attentive aux dires de Pierre Gaxotte, l'homme qui avait le plus contribué à le lancer dans le journalisme politique, dans la ligne « fasciste ». « Mais Gaxotte, faible, fuyant, ne se manifesta point[110]… » Il s'étonna par ailleurs d'avoir été « trompé à ce point par les "bobards" d'un Dominique Sordet et d'un Alerme », auxquels il accordait du crédit parce qu'ils s'étaient montrés « bien documentés et perspicaces avant la guerre[111] ». Paré de ses titres militaires, le colonel Alerme, administrateur du *Petit Parisien*, était l'un des hommes qui avait eu « le plus d'influence » sur lui et qui l'avait « entraîné dans des erreurs » à force d'« arguments mensongers » et de « contre-vérités[112] ». C'était lui qui avait insisté pour qu'il rédige un article sur l'« internationale aryenne » dans *Devenir*.

Bien entendu, Rebatet regrettait profondément d'avoir écrit cet article, précisant qu'il s'agissait d'un texte « purement gratuit ». Il reconnaissait aussi avoir fait l'erreur de parler du régime nazi sans le connaître. Il ignorait, dit-il, les exactions des Waffen SS. Lors de son procès, il dit de son article sur les SS qui se terminait par « Mort aux Juifs ! Vive notre Révolution ! », que c'était « la plus énorme idiotie » qu'il ait jamais écrite. Et au commissaire du gouvernement qui lui rétorqua : « J'appelle ça un appel au meurtre », il répondit avoir agi sous le coup de la pression de la demande : « Que voulez-vous ? On nous demandait des articles. On insistait. J'ai envoyé des insanités[113]. »

La forme passive était largement utilisée pour exprimer le sentiment d'avoir été dupé, abusé, trompé. L'avocat de Stéphane

Lauzanne évoqua ainsi le « tempérament faible » de son client qui, bien qu'âgé de soixante-dix ans, « subissait plus que tous l'influence de son patron », le directeur du *Matin* Bunau-Varilla ; il en résulta, selon lui, que « la responsabilité de ce vieillard se trouv[a] diminuée et même annihilée en partie », et qu'il fallait en tenir compte dans l'appréciation des circonstances atténuantes[114]. Son erreur de jugement résultait également d'une sorte de déformation professionnelle : il avait été « trompé par son érudition, par sa connaissance profonde des problèmes internationaux, et par cet instinctif besoin de rechercher en toutes occasions le pour et le contre[115] ». Jean Ajalbert prétendit avoir signé le « manifeste des intellectuels contre les crimes britanniques » sans l'avoir lu[116]. Abel Hermant, qui était pourtant, à quatre-vingt-trois ans, le vétéran des intellectuels accusés, alla le plus loin dans le rejet de ses responsabilités sur les sources d'information et sur l'autorité du maréchal Pétain, arguant de sa crédulité et de sa naïveté tout au long des onze interrogatoires menés par le juge d'instruction, puis de l'interrogatoire par le juge du tribunal : il avait lu tel article de presse et il avait repris l'information sans la vérifier, on lui avait dit qu'Untel était communiste, il n'avait pas vérifié et il l'avait écrit ; on lui avait dit que les dissidents qui passaient à l'ennemi étaient des traîtres, il l'avait cru et l'avait écrit, il s'était trompé et avait été trompé[117]. « Et comment un homme aussi soucieux de la discipline, aussi respectueux des traditions établies qu'Abel Hermant aurait-il pu discuter l'autorité d'un maréchal de France, du reste membre de l'Académie française et de quatre ans seulement son aîné ? », ironise Alexandre Astruc dans *Combat*. Par-delà la légitimité de l'armistice et l'autorité du maréchal Pétain, c'est un véritable plaidoyer pour l'irresponsabilité de l'écrivain qui se dégage de sa défense, comme l'analyse Astruc :

> […] il [Hermant] esquisse […] un autre système de défense, où l'irresponsabilité de l'écrivain a le plus grand rôle. Après avoir joué les fascistes au micro de Radio-Paris et fait figure de littérateur engagé, il présente ses écrits comme de purs exercices de style. Il revendique le droit à l'humour. Il n'est pas jusqu'à la littérature qui ne vienne ici à la rescousse. Selon lui, l'homme de lettres qui se mêle de politique tombe toujours dans la littérature. Pour un peu, il soutiendrait que dans « intelligence avec l'ennemi », il y a « intelligence », et que ce n'est pas précisément son cas[118].

La responsabilité de l'écrivain était déniée par une opération de dédoublement : de même que la littérature était opposée à la politique pour justifier les écrits, l'écrivain était distingué du polémiste et de l'activiste politique. Rebatet dit à son procès qu'il n'était, au fond, « qu'un critique d'art[119] ». « Ce que je pensais ou ne pensais pas des juifs était peut-être absurde, mais je ne suis qu'un écrivain », explique Céline[120]. Contrairement à l'accusation qui tentait de montrer que le talent de l'écrivain avait accru l'efficacité de sa propagande et que sa

notoriété aggravait du coup sa responsabilité, la défense dissociait les plans littéraire et politique : le talent était la valeur à conserver. Si le polémiste s'était trompé, il fallait à tout prix sauver l'écrivain.

Au fil des interrogatoires que lui fit subir le juge d'instruction à l'automne 1945, Rebatet reconstruisit son parcours en présentant l'engagement politique comme un « accident » et un « engrenage », plutôt que comme un choix. Il lui avait sacrifié sa vocation artistique, sans pourtant y renoncer. Confirmant les effets de la politisation du champ intellectuel dans l'entre-deux-guerres[121], cette reconstruction soulignait le poids du milieu sur son orientation, à travers les pressions exercées sur ses membres et les attentes explicites ou implicites à leur égard.

Dans son premier interrogatoire par le juge d'instruction Zousmann, Rebatet insista sur son intérêt pour les lettres et les arts, qui l'avait conduit à prendre en charge la critique musicale et cinématographique de l'*Action française*. C'est l'année 1934 qui devait précipiter son entrée en politique, notamment l'affaire Stavisky, laquelle lui avait révélé « les tares des institutions du pays », suivie des événements du 6 février 1934, et des maintes sollicitations dont il avait été l'objet. Les échos positifs qu'il reçut le confortèrent. En 1937, il apporta à *Je suis partout* un article sur l'Exposition internationale où il dit avoir adopté pour la première fois un ton de polémique virulent qui lui valut du succès. Puis il composa ensuite le tristement fameux numéro de *Je suis partout* sur les juifs : « J'étais ainsi de plus en plus, entraîné dans l'engrenage de la politique. »

À la parution des *Décombres*, il affirme s'être senti « comme débarrassé des questions politiques ». Ayant hâte d'être requis par des besognes « plus positives », il entendait s'atteler à un roman d'analyse « d'ordre strictement littéraire », en utilisant les méthodes proustiennes mais appliquées à une matière peut-être plus sérieuse que celle traitée dans *À la recherche du temps perdu*. Ce roman devait s'intituler *Ni Dieu ni diable*. Or, il arriva ceci que loin de le débarrasser de la politique, le succès de son livre l'y entraîna davantage. Il eut comme conséquence de l'« attacher » aux thèses de son livre, les demandes de collaboration aux journaux et de conférences commencèrent à « pleuvoir », à une époque, l'année 1943, où il voulait se consacrer à la chronique cinématographique – et plus encore à ses projets littéraires, selon son dire. Évoquant la crise que traversait alors la rédaction de *Je suis partout*, il se targuait d'avoir tenté de maintenir, au sein du journal, « la prépondérance des lettres pures », contre un Pierre-Antoine Cousteau qui « penchait de plus en plus vers la politique et ce qui tournait autour de la guerre ».

Ce dédoublement du littérateur et du polémiste, qui va porter comme on l'a suggéré un coup fatal à la figure de l'écrivain politique,

est aussi une tentative d'atténuer la responsabilité individuelle de l'auteur, par le rejet de la responsabilité sur le milieu ou sur d'autres individus. Au portrait de l'« écrivain traître », la défense répond en effet en construisant une figure de l'« écrivain irresponsable ». Cette posture valut aux accusés le mépris des commentateurs, comme on l'a vu dans le cas d'Hermant. C'est une femme, la journaliste de *L'Aurore* Francine Bonitzer, qui fut la plus sévère. Décrivant les applaudissements qui accueillirent la sentence de mort prononcée contre le premier jugé, Georges Suarez, elle expliqua que le public

> avait été surpris tout d'abord de l'aspect chétif et malingre de celui qui fut, malgré tout, un écrivain de talent, apitoyé à son entrée dans le box par son air d'animal traqué, livré à la meute, puis écœuré de son allure de pantin bredouillant, jouant l'idiot « mal informé ».
> Il n'a rien su des persécutions hitlériennes, il était persuadé que le travail obligatoire libérerait 600 000 prisonniers, il avait confiance dans le Maréchal.
> En somme, un pauvre naïf qui n'écoutait pas la radio anglaise, abusé par les informations officielles. Maintenant il a compris et il aurait bien voulu, comme tant d'autres, tourner casaque[122].

Les intellectuels jugés avaient fait preuve de « manque de courage », remarquait-elle en commentant le procès de Paul Chack, mais aucun n'avait, « dans la voie de la rétraction atteint le degré d'abjecte lâcheté » où était tombé à ses yeux ce commandant de marine[123]. Quant à Rebatet, d'après Roger Grenier, il s'était montré « pleutre » dans « ses longues explications, dans son reniement de lui-même, dans sa complaisance à reconnaître ses torts[124] ».

Quels que fussent les arguments, ils s'inscrivaient le plus souvent dans le paradigme de l'action rationnelle. Mais certains n'hésitèrent pas à recourir à des explications relevant de l'action irrationnelle. La nervosité et l'hypersensibilité, qui sont le contraire de la maîtrise de soi, renvoient à des propriétés conçues comme typiquement « féminines », confortant ainsi l'image féminisée du traître. De la nervosité extrême à la pathologie, il n'y avait qu'un pas que certains franchirent pour tenter de disculper leurs clients et de racheter leurs actes par leur talent supposé.

Dans sa plaidoirie en défense de Georges Suarez, Me Boiteau souligna ainsi que le grand talent de son client s'accompagnait d'un caractère « impulsif » : il était « malade », sujet à des « accès de colère[125] ». Mais aucune circonstance atténuante ne lui fut reconnue, à la différence de Jean Champeau, rédacteur en chef des *Informations permanentes*, jugé quinze jours plus tard : sujet à des crises d'épilepsie, ce jeune homme de vingt-sept ans avait été décrété « paria de la société » par le médecin aliéniste qui l'avait examiné[126]. Dans le cas de Rebatet, son éditeur, Robert Denoël, interrogé lors de l'instruction, mit sa violence verbale, son antisémitisme, sa germanophilie sur le

compte d'un fourvoiement dû à un « déséquilibre », un caractère « hypersensible » qui le rendait sans doute « pathologiquement violent » par moments. C'était tellement manifeste que les trois quarts des lecteurs des *Décombres* avaient dû se dire, selon sa supposition, « quel dommage qu'homme de talent se fourvoie ainsi ». Aux yeux de son ancien camarade de rédaction Thierry Maulnier également, Rebatet était, à la différence d'autres collaborateurs de l'équipe de *Je suis partout*, « un garçon sincère mais hypernerveux, peut-être même violent sous l'effet de la boisson[127] ». Témoignant au procès Céline, qui se tint, rappelons-le, par contumace, Jean Paulhan expliqua que l'auteur des *Beaux Draps* était « incapable de pactiser avec… personne », comme le rapporta un commentateur[128]. Le commissaire du gouvernement Charrasse reconnut que son cas relevait de la psychiatrie : il lui semblait impossible d'expliquer « autrement que par les suites d'une trépanation l'antimilitarisme du *Voyage* et le militarisme des *Beaux-Draps* ». « Il a une plaque d'acier dans le crâne, là où il fut trépané, et des bruits dans le cerveau que lui seul peut entendre », notait dans son journal Milton Mindus, professeur à l'Université de Chicago, qui avait passé trois semaines auprès de lui à Copenhague durant l'été 1948, et qui publia le fruit de ses observations en février 1950, à l'approche du procès, sous le titre *The Crippled Giant*. Les extraits parus dans *Combat* le surlendemain du procès accréditaient l'idée que cet homme aux « longs cheveux de barde », qui ressemblait à « un chien hirsute inexplicablement blessé », était « plus que maboul », comme le pensait Gide : il était « complètement fou[129] ».

La fortune que connaîtra le thème de la folie de Céline doit être rapportée à ce moment-clé du débat sur la responsabilité des écrivains collaborateurs. Admis par l'accusation dans des cas isolés comme celui de l'auteur de *Bagatelles pour un massacre*, ce thème de la folie est l'expression la plus extrême du paradigme de l'irresponsabilité que la plupart des collaborateurs jugés ont adopté comme stratégie de défense. Il se nourrit de la représentation de l'acte créateur comme action foncièrement irrationnelle depuis le XIXe siècle, qui n'est pas sans lien, comme nous l'avons déjà suggéré, avec le déni de sa responsabilité pénale : dans la mesure où la responsabilité pénale suppose le libre arbitre, l'enfant et le fou sont considérés comme irresponsables.

Au moment même où les écrivains issus de la Résistance, et surtout Sartre, se réappropriaient le paradigme de la responsabilité de l'écrivain pour fonder une théorie de la littérature engagée, le schème de l'irresponsabilité venait conforter le portrait du traître comme servile, vénal ou prêt à tout par ambition et désir de gloire. Il constituait en quelque sorte le négatif de la figure virile de

l'intellectuel conscient de son pouvoir symbolique. La condamnation à mort des intellectuels collaborateurs par les tribunaux de la Libération signifia, de ce point de vue, la récusation du paradigme de l'irresponsabilité et la réaffirmation de la croyance dans ce pouvoir symbolique. En ce sens, on peut dire, avec Diane Rubinstein, que l'exécution de Brasillach a permis de préserver le capital symbolique collectif des intellectuels[130].

Le prix de la fausse prophétie

Il est paradoxal que ceux-là même qui, quatre ans plus tôt, accusaient la littérature d'avoir une part de responsabilité dans la défaite de 1940 aient décliné toute responsabilité quant à la conséquence de leurs écrits à la Libération. En outre, pour beaucoup, la thèse de l'irresponsabilité des écrivains paraissait peu convaincante au sortir de quatre ans de guerre idéologique, durant lesquels les intellectuels collaborateurs avaient fait l'apologie du crime quand ils n'appelaient pas au meurtre. Ni l'argument de l'écrivain dépassé par son tempérament de polémiste ni celui de l'ignorance ne paraissaient acceptables. Lors du procès d'Henri Béraud, le premier président Pailhé répliqua à l'accusé : « Quand vous invoquez votre tempérament de polémiste, il vous appartient de songer à vos responsabilités[131]. » Dans son réquisitoire, le commissaire du gouvernement Raymond Lindon insista sur ce qui lui apparaissait comme une contradiction : « Alors, je dis qu'avec son instruction, son talent, sa connaissance des hommes, comment se serait-il abusé sur ce que représentait Pétain en octobre 1942 ? » Et de poursuivre :

> Comment se serait-il abusé alors qu'au même instant le plus obscur des Français moyens, le plus borné des comitards, comme vous dites, était fixé sur Pétain et savait que cet homme qui prétendait avoir fait don de sa personne à la France avait en réalité fait don de son âme à l'Allemagne[132] ?

Dans certains métiers, on n'a pas le droit de se tromper, expliquait le commissaire du gouvernement Reboul lors du procès de Claude Maubourguet, secrétaire de rédaction de *Je suis partout* :

> Éducateur et journaliste, deux métiers attachants, certes, mais deux métiers lourds de responsabilités. Lorsqu'on prétend diriger le cerveau d'un enfant, le former et, pourquoi pas, dans une certaine mesure, diriger l'opinion, on n'a pas le droit de se tromper. Car, lorsqu'on se trompe, on ne se trompe pas seul… on trompe aussi les autres, et l'on risque toujours de voir se dresser devant soi un disciple ou un lecteur qui vienne vous demander : qu'as-tu fait de mon esprit[133] ?

Commentant les procès des journalistes de *Je suis partout* dans *Le Monde* du 27 novembre 1946, Raymond Millet expliquait qu'en tant

que guides de l'opinion, le journaliste et l'écrivain portent « une responsabilité particulière ». Désormais, tout écrivain saura « quelle expiation, sans parler du déshonneur, guette les journalistes engagés dans le mauvais sens[134] ».

L'individualisation et la personnalisation de la responsabilité atteignent ici leur comble. Parlant en leur nom propre, les écrivains font figure de prophètes qui ne sont pas la voix d'un dieu mais de leur conscience. N'étant mandaté par personne, le prophète subit seul la sanction de la société. S'il se révèle juste, son message lui sera un titre de gloire. Mais le faux prophète encourt la peine de mort. « La valeur intrinsèque de votre guide politique ne dépasse […] pas la thérapeutique de ces charlatans d'autrefois qui mettaient le ventricule dans l'omoplate et changeaient les organes de place pour la commodité de leurs discours burlesques », dit le commissaire du gouvernement Reboul à Brasillach. Aux mises en garde des défenseurs contre le jugement de l'histoire, il rétorque que même s'il lui faisait un procès d'opinion, les principes qu'il aurait enfreints « crieraient moins fort que [ses] erreurs » devant la postérité : « […] si Galilée s'était trompé […], le cri du vieux savant, à supposer que l'histoire l'eût conservé, ne nous procurerait pas la même émotion et nous apparaîtrait comme celui d'une sénilité enfoncée dans une absurde erreur[135]. »

Le faux prophète se reconnaît tout d'abord à ce qu'il se fait payer pour diffuser un message qui lui est moins dicté par sa conscience que par ses intérêts matériels. C'est la figure du traître vénal évoquée plus haut. « Trente mille francs par mois, tel est le prix de ses prophéties et de ses sarcasmes à l'adresse de nos alliés », écrit le journaliste du *Monde* qui couvre le procès d'Hérold-Paquis[136].

Mais il peut aussi avoir agi sincèrement, par conviction. Nombre d'écrivains avaient vu dans la défaite la réalisation de leurs prophéties de malheur et l'expiation des « péchés » républicains[137]. L'éditorialiste de *Gringoire* écrivait par exemple le 1er août 1940 : « Henri Béraud n'a pu rejoindre encore la rédaction de *Gringoire*. Ses écrits prophétiques reçoivent aujourd'hui le triste laurier de la raison couronnée par le malheur », et le 3 octobre 1940 : « La doctrine de *Gringoire* a été fixée une fois pour toutes par l'écrit prophétique d'Henri Béraud. » « Prophétique, prophétique !… Nul n'est prophète en son journal », commente Béraud quatre ans plus tard à la lecture de ces extraits qui lui sont montrés par le juge d'instruction[138]. « Il s'agit d'un procès en sorcellerie », fulmine Céline dans une lettre à Jean Paulhan[139].

Si Me Breuillac tenta de montrer que les prophéties de Maurras étaient vraies, la plupart des inculpés reconnurent les limites de leur pouvoir prophétique. « Je n'ai été qu'un mauvais prophète », dit Armand Chastenet de Puységur à son procès[140]. « Je ne suis

malheureusement pas prophète, répondit Brasillach au juge qui l'interrogeait sur sa sous-estimation des forces anglo-américaines. J'avoue très sincèrement que je puis m'être trompé[141] […]. »

Selon Paul Fauconnet, on s'en souvient, le degré de responsabilité se mesure à la sévérité de la répression[142]. Les verdicts de mort qui tombaient l'un après l'autre posèrent, dès le début 1945, la question du degré de responsabilité de l'intellectuel par rapport aux autres catégories de collaborateurs. Elle divisa le monde des lettres. Étaient cités plus particulièrement les responsables de la collaboration économique et politique. L'appareil judiciaire fut également désigné du doigt : certains des magistrats qui avaient siégé dans les tribunaux d'exception pendant l'Occupation étaient toujours en place[143]. Invoqué dans la presse d'extrême droite, l'argument était cependant trop risqué pour être mobilisé dans les prétoires, seuls quelques rares avocats ayant opté pour la stratégie de rupture y firent allusion, à l'instar de Me Isorni rappelant les fonctions que le commissaire du gouvernement Reboul avait exercées sous l'Occupation comme substitut au tribunal spécial de la Seine, l'une des juridictions d'exception mises sur pied par le gouvernement de Vichy[144]. Les collaborateurs économiques, qui s'en tiraient mieux que les intellectuels[145], devinrent le symbole de l'injustice dont ces derniers étaient victimes. Le contraste apparut au procès de Chastenet de Puységur, lorsque les témoignages révélèrent la compromission du directeur de la Société générale, un certain Ardant, ami de Laval, et très lié au lieutenant Radeke. Or Ardant, convoqué comme témoin, repartit libre tandis que Chastenet était condamné à la peine capitale[146].

Quand on requiert la mort contre un « poète » comme Brasillach, quelle peine réserve-t-on aux « marchands de canons » ? avait lancé Me Isorni lors du procès.

> Parce qu'il est facile de demander la mort contre un écrivain qui n'est plus rien lorsqu'on lui a arraché sa plume. Tandis que, derrière les marchands de canons, même emprisonnés, se profilent et s'agitent encore les forces occultes d'un capitalisme sans patrie. Contre ceux-là, vous êtes restés silencieux[147]…

Le bruit se répand alors que l'épuration frappe plus sévèrement les intellectuels que les industriels. Dans *Le Figaro* du 15 janvier 1945, Jérôme et Jean Tharaud s'indignent de l'acharnement à faire des intellectuels les vedettes de la trahison, à en faire des boucs émissaires. Claude Morgan leur répond dans l'hebdomadaire communiste *Les Lettres françaises* : « Les intellectuels ne sont pas irresponsables. Ils sont au contraire responsables au plus haut degré. Ils sauvent ou ils tuent. Ils nous engagent tout entiers[148]. »

Quelques semaines après l'exécution de Brasillach, Drieu La Rochelle se suicide. Dans l'exorde qu'il a rédigé en vue de son

procès, il revendique la pleine responsabilité de ses actes en tant qu'intellectuel, sans pour autant plaider coupable : « Je me suis conduit en pleine conscience, au milieu de ma vie, selon l'idée que je me fais des devoirs de l'intellectuel. L'intellectuel, le clerc, l'artiste, n'est pas un citoyen comme les autres. Il a des devoirs et des droits supérieurs à ceux des autres[149]. » Cette conception « intransigeante » de la responsabilité de l'écrivain est partagée par la nouvelle génération issue de la Résistance, dans le débat qui l'oppose aux partisans de l'« indulgence » et du « droit à l'erreur ». Comme on l'a vu, Camus est le seul d'entre eux à avoir signé la pétition de recours en grâce en faveur de Brasillach. À l'occasion de l'enquête lancée sur ce thème par l'hebdomadaire *Carrefour* après son exécution, la nouvelle génération, représentée par Vercors, Pierre Seghers, Emmanuel Mounier, Claude Aveline et Max-Pol Fouchet, se confronte à ses aînés, Gabriel Marcel, Georges Duhamel et Émile Henriot. Sans remettre en cause la notion même de responsabilité, ces derniers tentent de lui imposer des limites, ou de proposer une échelle[150]. Vercors et Seghers vont, quant à eux, jusqu'à considérer la responsabilité de l'écrivain comme supérieure à celle de l'industriel.

Pour Vercors, qui s'était « juré […], devant les complaisances de quelques grands écrivains – des plus grands parce que les plus responsables – de ne jamais écrire à côté d'eux », « c'est cette qualité du talent et de la renommée qui expose au plus grave châtiment », comme il l'explique dans une confrontation avec Jean Paulhan au début de l'année 1947[151].

Les procès qui s'étaient tenus entre-temps avaient ravivé la polémique. Me Bacqué de Sariac, le défenseur de Rebatet, reprit l'argument de Me Isorni : « Il fallait un bouc émissaire à l'épuration. Un mercanti, un marchand de canon ? Que non ! On est allé chercher dans sa soupente un journaliste. » L'avocat avança en outre un autre argument, qui évoque les procès du XIXe siècle : « L'écrivain est un miroir et ce qui le désigne à la haine de certains, c'est que dans ce miroir qu'il leur tend, les gredins se reconnaissent[152]. »

C'est le premier point qui fut repris dans la pétition appuyant le recours en grâce de Lucien Rebatet à la fin de l'année 1946. Il y avait deux poids, deux mesures : « Certains verdicts récents qui frappent avec une sévérité implacable les crimes de collaboration chez les écrivains contrastent avec l'indulgence dont sont l'objet les hommes qui ont apporté aux Allemands une aide économique ou militaire[153]. » Jean Paulhan, signataire de la demande de recours en grâce de Brasillach, en rupture avec le Comité national des écrivains, s'activa pour obtenir les signatures. Reprenant une image du chroniqueur du *Canard enchaîné*, Alexandre Breffort, il avait élaboré dès juin 1946 dans *Les Temps modernes*, sous le pseudonyme de Maast, la parabole

du mur de l'Atlantique, qu'il développera en 1948 dans *De la paille et du grain* :

> L'épuration mène la vie dure aux écrivains. Les ingénieurs, entrepreneurs et maçons qui ont bâti le mur de l'Atlantique se promènent parmi nous bien tranquillement. Ils s'emploient à bâtir de nouveaux murs. Ils bâtissent les murs des nouvelles prisons, où l'on enferme les journalistes qui ont eu le tort d'écrire que le mur de l'Atlantique était bien bâti.
> C'est ainsi que nous autres gens de lettres avons fait fortune, il y a trois ans. Je parle d'une fortune morale. Toutes les fois qu'un écrivain avait suffisamment fait l'éloge du crime ou de l'immoralité, on prenait le parti jusqu'alors de l'appeler à l'Académie Française. Il commençait aussitôt à voir les choses d'un autre œil ; cependant, ses disciples vieillissaient modestement au bagne.
> Mais vous avez changé tout cela : le criminel vous a paru moins coupable que le littérateur qui l'invite au crime, le traître plus digne de pardon que l'idéologue qui lui conseille la trahison. Vous décidiez de vous en prendre désormais à l'auteur plutôt qu'à l'acteur, à la cause plutôt qu'à l'effet. […] Dans un monde où la Justice peu sûre […] n'a que la ressource absurde de se montrer implacable, nous allions recevoir enfin notre pleine responsabilité[154].

Pour Paulhan, le crime réside dans les actes et non dans la parole, la responsabilité incombe à ceux qui ont réalisé les idées plutôt qu'à ceux qui les ont émises. Sartre lui répondra dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « On dit aujourd'hui qu'il valait mieux construire le mur de l'Atlantique qu'en parler. Je n'en suis pas autrement scandalisé. […] Et je ne dis pas que cela soit juste […]. Mais nous devons nous réjouir que notre profession comporte quelques dangers[155]. »

Cependant, la véritable réponse de Sartre à Paulhan est de dire que l'écriture est un acte. Avec sa théorie de la littérature engagée, Sartre va donner ainsi un fondement philosophique à la croyance collective dans le pouvoir des mots, qui sous-tend les procès des intellectuels.

Genèse de la théorie sartrienne de la responsabilité

Pour comprendre les fondements et la portée du coup de force de Sartre, il faut faire un retour sur la genèse de sa philosophie de la responsabilité. Si la conception sartrienne apparaît au premier abord comme l'illustration la plus parfaite de la responsabilité subjective pure, il y a en réalité une tension dans son œuvre entre les définitions objective et subjective de la responsabilité, selon la distinction établie par Fauconnet, tension à laquelle l'expérience de la guerre et de l'Occupation a donné un contenu concret[156].

L'approche subjective fonde la responsabilité sur le sentiment individuel[157]. C'est cette acception qu'adopte Sartre dans *L'Être et le Néant* lorsqu'il dit définir la responsabilité dans son « sens banal de "conscience [d']être l'auteur incontestable d'un événement ou d'un

objet[158]" ». Cependant, il y a aussi chez Sartre une définition objective de la responsabilité, qui ne dépend pas du sentiment individuel : « Je suis responsable de tout, en effet, sauf de ma responsabilité même car je ne suis pas le fondement de mon être. Tout se passe donc comme si j'étais contraint d'être responsable », écrit-il un peu plus loin (*EN*, p. 614). Cette responsabilité objective, qui semble préexister à la conscience réflexive, naît de la facticité : « Ainsi la facticité est partout, mais insaisissable ; je ne rencontre jamais que ma responsabilité » (*EN*, p. 614-615).

La tension entre définitions objective et subjective de la responsabilité est ainsi liée au dualisme sartrien. La responsabilité objective naît de la facticité, c'est, peut-on dire, une responsabilité en-soi, tandis que la responsabilité subjective est le produit de la conscience thétique, donc une responsabilité pour-soi. Selon la phénoménologie sartrienne, la conscience préréflexive n'existe qu'à travers ses objets. C'est pourquoi elle est en quelque sorte « contaminée » par la responsabilité objective qui naît de la facticité. Sartre prend l'exemple de la guerre : par sa simple participation à la guerre, chacun se trouve « contaminé » par elle et en porte l'entière responsabilité. À la Libération, il décrira la situation de l'Occupation en des termes semblables : « Le mal était partout, tout choix était mauvais et pourtant il fallait choisir et nous étions responsables[159]. » C'est la liberté de choisir qui transforme la responsabilité objective en responsabilité subjective.

Cette conception dualiste de la responsabilité apparaît comme une expression laïcisée de la morale religieuse. Dans son versant objectiviste, l'idée que l'homme est responsable de tout par le seul fait de sa naissance, qu'il ne peut échapper à cette responsabilité, peut être rapprochée du dogme du péché originel, transmué comme chez Kant en mal radical : la responsabilité préexiste à l'individu, elle est la condition humaine. Elle s'origine sans doute chez Sartre dans l'éducation rigoriste du grand-père Charles Schweitzer, « pasteur manqué » qui avait « gardé le Divin pour le verser dans la Culture », selon le portrait qu'en dresse son petit-fils dans *Les Mots*[160], et pour qui « le monde était la proie du Mal », le seul salut étant le retrait du monde pour contempler les « Idées ».

Dans son versant subjectiviste, l'approche sartrienne s'inscrit dans le droit-fil de la doctrine juridique classique et de toute une tradition philosophique qui, d'Aristote à Kant, fonde la responsabilité (l'imputation des actes) sur le libre arbitre (à la différence des théories déterministes minoritaires de Spinoza, John Stuart Mill, et de l'école positiviste italienne du XIXe siècle). Selon Kant, le devoir requiert l'autonomie de la volonté en ce qu'il doit se dégager de tout motif autre que rationnel afin d'adopter une maxime qui puisse être érigée

en loi universelle. Les actions corporelles étant soumises au déterminisme de la nature, la conscience seule est en mesure de réprimer les inclinations naturelles. Reposant sur le libre arbitre, le choix de la maxime est générateur de responsabilité. Le dogme du péché originel se transforme ici dans la théorie du mal radical. Le mal radical, c'est la volonté mauvaise, soumise aux passions et aux inclinations du corps, qui obéissent au déterminisme. Alors que dans le dogme, c'est un mal inhérent à toute l'humanité et inguérissable, il est chez Kant « la faute la plus personnelle de toutes », mais que la raison peut surmonter[161].

Rompant à la suite de Kant avec la morale religieuse, Sartre va jusqu'à faire découler la responsabilité objective de la liberté de choix : elle tient, dit-il, au fait que l'homme ne peut se représenter sa propre facticité, le fait de sa naissance, qu'à travers une « reconstruction pro-jective de son pour-soi » (*EN*, p. 614) et que de ce fait il « choisit » d'être né. C'est pourquoi la passivité est aussi un choix, un refus d'agir :

> Je suis *délaissé* dans le monde, non au sens où je demeurerais abandonné et passif dans un univers hostile […], mais au contraire, au sens où je me trouve soudain seul et sans aide, engagé dans un monde dont je porte l'entière responsabilité, car de mon désir même de fuir les responsabilités, je suis responsable ; me faire passif dans le monde, refuser d'agir sur le choses et sur les Autres, c'est encore me choisir, et le suicide est un mode parmi d'autres d'être-dans-le-monde. (*EN* , p. 614.)

Cette transformation de la responsabilité objective en responsabilité subjective trouve sa source dans la philosophie sartrienne de la liberté. Sartre conçoit la liberté comme possibilité, pour la conscience, de néantiser le présent. Or cette capacité de la conscience à reconnaître un manque objectif, une « négatité », est la condition même de l'action. L'acte se définit comme la « réalisation intentionnelle d'un projet conscient » (*EN*, p. 487). Le mobile d'un acte ne se comprend que par la fin, qui suppose d'échapper à l'en-soi en se néantisant vers ses possibilités (*EN*, p. 491). Ainsi, le mobile n'est pas une cause, car c'est en un seul surgissement que se constituent le mobile, l'acte et la fin. Sartre rejette par là le déterminisme mécaniste de la causalité au profit d'une conception finaliste et spontanéiste de l'action. La liberté est donc la condition de l'acte.

Dans la préface à un choix de textes de Descartes qu'il édite en 1946[162], Sartre distingue deux manifestations de la liberté : celle de la pensée autonome qui ne fait que découvrir les relations intelligibles dans le monde extérieur, et celle de l'acte créateur. La liberté que Descartes concède à l'homme est la liberté d'intellection, qui ne se définit pas par l'invention créatrice mais par le refus : le doute méthodique est ainsi paradigmatique de l'acte libre. Sartre rend hommage à Descartes pour avoir le premier mis l'accent sur la liaison

du libre arbitre et de la négativité. Ce pouvoir de néantisation qui préfigure la négativité hégélienne constitue, pour l'homme, « la possibilité permanente de se désengluer de l'univers existant[163] », selon la formule sartrienne. Mais au lieu que cette négation soit créatrice, elle tend à se réduire à « refuser notre assentiment à l'erreur ou aux pensées confuses[164] » : selon l'auteur de *L'Être et le Néant*, la liberté cartésienne rejoint par là la liberté chrétienne, qui est une fausse liberté, car l'homme n'est libre que de se tromper ou de faire le mal, alors qu'il découvre, par l'évidence ou la croyance, la vérité et le bien[165]. Descartes a pourtant bien eu l'intuition de l'autre liberté, la liberté créatrice, mais, entravé par les présupposés et les croyances religieuses de son époque, il l'a hypostasiée en Dieu.

> Descartes a parfaitement compris que le concept de liberté renfermait l'exigence d'une autonomie absolue, qu'un acte libre était une production absolument neuve dont le germe ne pouvait être contenu dans un état antérieur du monde et que, par suite, liberté et création ne faisaient qu'un[166].

Inversement, cette analyse nous révèle tout ce que l'anthropologie sartrienne de la liberté humaine doit à un transfert de la toute-puissance divine au sujet, qui est libre de choisir jusqu'à sa propre naissance[167]. C'est cette philosophie de la liberté absolue de la conscience qui fonde la subjectivation de la responsabilité objective et collective.

Pour matérialiser cette liberté, la conscience doit cependant s'arracher à la facticité et donc à son état préréflexif et exercer son pouvoir de néantisation. C'est un des problèmes centraux de *L'Être et le Néant* : comment prendre conscience de sa liberté et donc de sa responsabilité. La prise de conscience est génératrice d'une angoisse et d'une culpabilité qu'on peut fuir dans la mauvaise foi. La véritable liberté consiste à assumer cette responsabilité absolue, qui n'est pas acceptation mais « simple revendication logique des conséquences de notre liberté » (*EN*, p. 612). Assumer sa pleine responsabilité guérit de la culpabilité originaire :

> Celui qui réalise dans l'angoisse sa condition d' *être* jeté dans une responsabilité qui se retourne jusque sur son délaissement n'a plus ni remords, ni regret, ni excuse ; il n'est plus qu'une liberté qui se découvre parfaitement elle-même et dont l'être réside dans cette découverte même. (*EN* , p. 615.)

Ceci explique la phrase selon laquelle l'homme est « condamné à être libre » car, dit Sartre, il « porte le poids du monde tout entier sur ses épaules : il est responsable du monde et de lui-même en tant que manière d'être ». Sartre reprendra ce thème à la Libération dans la célèbre conférence intitulée « L'existentialisme est un humanisme », qu'il a donnée le 29 octobre 1945, au club Maintenant[168]. Cette définition de la responsabilité arrimée à la liberté a largement

contribué au succès de l'existentialisme dans le contexte de la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, elle renvoie très directement à l'expérience collective de la guerre.

« À propos de quelle *situation* privilégiée avez-vous fait l'expérience de votre liberté ? », demandait Sartre dans sa préface au choix de textes de Descartes. Cette question peut lui être retournée. Ce sont la guerre et l'Occupation qui lui ont fourni le cadre de son expérience de la liberté et de la responsabilité. Et c'est à propos de la guerre que, en s'inspirant de la réflexion de Heidegger sur l'historicité[169], il donne la meilleure illustration de la transition entre responsabilité objective et subjective. La responsabilité objective est créée par la simple contiguïté (ma présence physique), qui entraîne une ressemblance entre moi et la guerre : elle devient « ma » guerre. Le choix de ne pas s'y soustraire est ce qui transforme la responsabilité objective créée par cette contiguïté en responsabilité subjective. Ici, la guerre est la sanction méritée par le fait de n'avoir rien fait pour l'empêcher ou l'éviter :

> Si je suis mobilisé dans une guerre, cette guerre est *ma* guerre, elle est à mon image et je la mérite. Je la mérite d'abord parce que je pouvais toujours m'y soustraire, par le suicide ou la désertion […] Faute de m'y être soustrait, je l'ai *choisie* . (*EN* , p. 613 ; c'est Sartre qui souligne.)

Le recours aux conduites magiques, irrationnelles, est caractéristique de la responsabilité objective dans des situations terribles. Mais l'interprétation magique du monde est un choix auquel on peut décider de se soustraire :

> Les plus atroces situations de la guerre, les pires tortures ne créent pas d'état de choses inhumain : il n'y a pas de situation inhumaine ; c'est seulement par la peur, la fuite et le recours aux conduites magiques que je *déciderai* de l'inhumain ; mais cette décision est humaine et j'en porterai l'entière responsabilité. (*EN* , p. 612 ; c'est Sartre qui souligne.)

Cette problématique est mise en scène dans une pièce de théâtre, *Les Mouches*, qui emprunte intrigue et cadre à la tragédie antique de l'Orestie. Les mouches ou « Erynnies » symbolisent les remords de toute une communauté pour une faute impunie, situation habituellement génératrice de responsabilité objective et collective. L'entretien du sentiment de culpabilité permet au pouvoir de maintenir l'état de fait tout en le détournant « au profit de l'ordre moral[170] ». Allusion transparente à ce que Sartre a appelé, dans son journal de captivité, le « meaculpisme », cette culture du repentir orchestrée par le régime de Vichy, qui représentait la défaite de 1940 comme l'expiation des « péchés » républicains et appelait à leur réparation par la « Révolution nationale ». Aux remords et à la soumission, auxquels exhorte un régime fondé sur un crime, Sartre

oppose dans sa pièce l'acte libre, fût-il un meurtre – allusion aux actions des résistants dénoncées alors comme « terroristes » –, qui venge la victime du crime originel. Pour Sartre, on s'en souvient, assumer sa responsabilité guérit de toute culpabilité. Il n'y a dès lors plus « ni remords, ni regret, ni excuse » (*EN*, p. 615).

Si la contiguïté engendre une responsabilité objective, pour le droit pénal, le caractère inintentionnel de l'acte ou le fait d'être un auteur secondaire atténue la responsabilité. Mais du point de vue moral, la liberté absolue crée une responsabilité absolue qui ne souffre aucune circonstance atténuante :

> Si donc j'ai préféré la guerre à la mort ou au déshonneur, tout se passe comme si je portais l'entière responsabilité de cette guerre. Sans doute, d'autres l'ont déclarée et l'on serait tenté, peut-être, de me considérer comme simple complice. Mais cette notion de complicité n'a qu'un sens juridique ; ici elle ne tient pas ; car il a dépendu *de moi* que pour moi et par moi cette guerre n'existe pas et j'ai décidé qu'elle existe. Il n'y a eu aucune contrainte, car la contrainte ne saurait avoir aucune prise sur une liberté ; je n'ai aucune excuse […]. (*EN* , p. 613.)

C'est cette conception de la responsabilité qui donne tout son sens à la célèbre phrase de « La République du silence », l'article qu'il publie à la Libération dans le premier numéro légal des *Lettres françaises* : « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande[171]. » Dans cet article, Sartre s'érige en porte-parole de la conscience nationale – il emploie la première personne du pluriel[172] – pour donner un sens à l'expérience collective de l'Occupation. L'oppression quotidienne qu'ont subie les Français dans les circonstances particulières de l'occupation étrangère leur a révélé la condition mortelle de l'homme. En même temps, elle les a conduits à lutter contre cette oppression, à y résister. Sartre distingue l'élite des « vrais Résistants », qui ont pris les armes, des Français ordinaires qui ont eux aussi résisté à leur façon, dans leur conscience, en disant *non* à l'occupant. En posant la question même de la liberté et de ses limites – « son pouvoir de résistance aux supplices et à la mort » –, cette situation a dévoilé aux Français leur condition humaine. Elle les a mis face à la nécessité de choisir entre la servitude et la liberté. Ce sont les résistants, ces soldats de l'ombre, délaissés, isolés, affrontant la torture dans le dénuement, qui ont incarné la liberté au plus haut degré en assumant pleinement la responsabilité créée par la situation d'occupation : « Cette responsabilité totale dans la solitude totale, n'est-ce pas le dévoilement même de notre liberté ? » Ainsi, « chacun d'eux, contre les oppresseurs, entreprenait d'être lui-même dans sa liberté, choisissait la liberté de tous[173]. » Si la Résistance a constitué la « plus forte des Républiques », parce qu'elle était une « démocratie véritable », où le soldat et le chef partageaient la même responsabilité et donc la même « liberté dans la discipline », cette République « sans

institutions, sans armée, sans police » a été affirmée par l'ensemble du peuple français qui a silencieusement dit non au nazisme. Cet article rejoint la thèse du général de Gaulle selon laquelle, hormis une « poignée de misérables », la nation tout entière a résisté à l'occupant.

Sartre lui-même ne tardera pas à prendre ses distances avec cette thèse, notamment dans son article de décembre 1944 sur « Paris sous l'Occupation », publié dans *La France libre*, revue gaulliste que dirige Raymond Aron à Londres depuis 1940[174]. Répondant aux Anglais et aux Américains qui pensent que l'occupation allemande en France n'a pas été si terrible, Sartre tente d'en restituer l'expérience quotidienne à travers le point de vue des Parisiens. La banalisation de l'Occupation contribuait à brouiller le concept de l'ennemi. Celui-ci n'avait pas de visage. L'épreuve consistait précisément dans la coexistence « d'une haine fantôme et d'un ennemi trop familier qu'on n'arrive pas à haïr ». Pour saisir ce vécu, Sartre suggère une analogie avec la pathologie mentale de la « dépersonnalisation », laquelle naît de la sensation de perte de l'avenir. La dépossession de l'avenir, de la capacité de projeter et d'entreprendre, le sentiment de n'être pour les autres qu'un objet engendraient une perte du sens de l'existence et une forme de déshumanisation. On reconnaît ici la responsabilité objective ressentie comme culpabilité, que Sartre a thématisée dans *Les Mouches* :

> D'un bout à l'autre de la guerre, nous n'avons pas *reconnu* nos actes, nous n'avons pas pu revendiquer leurs conséquences. Le mal était partout, tout choix était mauvais et pourtant il fallait choisir et nous étions responsables ; chaque battement de notre cœur nous enfonçait dans une culpabilité dont nous avions horreur[175].

C'est pour « recouvrer un avenir » que nombre de Français se sont engagés dans la Résistance. Cette analyse exprime bien la conception sartrienne du projet et du choix comme matérialisation de la liberté : l'action a pour condition, on l'a vu, la reconnaissance d'un manque objectif, d'une « négatité », c'est-à-dire la capacité de la conscience de néantiser le présent pour se projeter dans le futur, projection par laquelle son sens lui est donné. Ne pas assumer les conséquences de ses actes, c'est-à-dire la responsabilité subjective, c'est abdiquer sa liberté et donc renoncer à son humanité. Dans cet article, Sartre ajoute une note disant qu'on peut expliquer la Collaboration en ce qu'elle fut aussi « un effort pour rendre un avenir à la France[176] ».

Cependant, dans son article « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », paru en août 1945 dans *La République française*, à New York, il caractérise ce dernier par sa « docilité aux faits » ou plutôt au fait unique de la défaite française. Il s'agit d'une allusion à l'argument invoqué, entre-temps, par les écrivains accusés dans nombre de procès. Alfred Fabre-Luce explique par exemple :

> J'ai estimé qu'au lendemain de l'armistice la collaboration était un état de fait résultant

de nos revers militaires. La politique que j'ai soutenue visait dans mon esprit à limiter cette collaboration de fait en réservant dans toute la mesure du possible ce qu'il subsistait d'indépendance française[177].

En fondant le droit sur le fait, le collaborateur « réaliste » fait, dit Sartre, une « morale renversée » : « Sa métaphysique implicite identifie l'être et le devoir-être. Tout ce qui est est bien ; ce qui est bien c'est ce qui est[178]. » Cette « soumission aux faits[179] » que le collaborateur pense être une école de virilité est en réalité de mauvaise foi, car il a choisi les faits qui corroboraient sa doctrine. À l'opposé, les résistants sont ceux qui ont su dire *non* aux faits et ont ainsi assumé le rôle de l'homme.

On voit se dessiner au fil de ces articles la dialectique des trois niveaux de la responsabilité. La docilité des collaborateurs aux faits est un choix qui les rend objectivement responsables de cet état de fait, ce qui justifie les poursuites judiciaires dont ils sont l'objet[180]. Pour la majorité de la population, Sartre hésite, comme l'a montré Susan Suleiman[181], entre deux thèses : celle de la complicité et celle du refus, de la résistance passive. Dans le premier cas, elle n'échappe pas à la responsabilité objective ou à la responsabilité en soi générée par l'omniprésence du « mal », mais le sentiment de culpabilité implique déjà un passage à la responsabilité subjective. Dans le deuxième cas, le refus manifeste un certain degré, quoique inférieur, de la liberté, qui est le simple pouvoir de néantisation du présent par la conscience, génératrice de ce qu'on peut appeler la responsabilité pour-soi. Mais seuls les résistants ont illustré le degré supérieur de la liberté productive par une action qui visait à annihiler l'état de fait : ils ont ainsi assumé une responsabilité en-soi et pour-soi qui a racheté la faute de la communauté nationale tout entière.

Dans l'article intitulé « La fin de la guerre », paru dans le premier numéro des *Temps modernes*, en octobre 1945, Sartre décrit l'expérience de la Seconde Guerre mondiale comme une expérience existentielle qui a permis à la génération des hommes de quarante ans, cette génération pacifiste de l'entre-deux-guerres qui avait cru la paix éternelle, après la fin de la Grande Guerre, de prendre la pleine mesure de sa responsabilité. La bombe atomique a révélé à chacun sa condition mortelle et en a fait son propre témoin. Désormais responsable de sa vie et de sa mort, l'humanité doit choisir de vivre. Si cette nouvelle responsabilité est à l'origine de l'angoisse ressentie, la liberté humaine s'en trouve renforcée. C'est pourquoi la construction de la paix est périlleuse, et requiert l'entière responsabilité de chacun au sein de sa communauté nationale, qui reste le cadre de référence dans le nouvel ordre mondial.

La responsabilité illimitée de l'écrivain

Dans ce même numéro des *Temps modernes*, Sartre entreprend de définir, en introduction, la responsabilité qui incombe à l'écrivain dans ce nouvel ordre mondial, entreprise qu'il va poursuivre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ainsi que dans d'autres textes et conférences de cette période, comme son *Baudelaire* et la conférence qu'il prononce le 1er novembre 1946, à l'occasion de la première session de la Conférence générale de l'Unesco, sous le titre « La responsabilité de l'écrivain ». Cette réflexion est vraisemblablement née du débat suscité par l'épuration littéraire, auquel elle répond. Or, la responsabilité que Sartre assigne à l'écrivain est écrasante.

La mission dont il investit l'écrivain doit être rapportée aux conditions de formation de la vocation littéraire du jeune Sartre, comme y invite ce célèbre passage des *Mots* dans lequel il expose la fonction rédemptrice que son grand-père assignait à la culture :

> Les anciens propos de Karl, rassemblés, composèrent dans ma tête un discours : le monde était la proie du Mal ; un seul salut : mourir à soi-même, à la Terre, contempler du fond d'un naufrage les impossibles idées. Comme on n'y parvenait pas sans un entraînement difficile et dangereux, on avait confié la besogne à un corps de spécialistes. La cléricature prenait l'humanité en charge et la sauvait par la réversibilité des mérites : les fauves du temporel, grands et petits, avaient tout loisir de s'entre-tuer ou de mener dans l'hébétude une existence sans vérité puisque les écrivains et les artistes méditaient à leur place sur la Beauté, le Bien. […] Je devins cathare, je confondis la littérature avec la prière, j'en fis un sacrifice humain. Mes frères, décidai-je, me demandaient tout simplement de consacrer ma plume à leur rachat […] Parsifal tragique, je m'offrais en victime expiatoire[182].

Cette vision de l'omniprésence du « Mal » est, comme on l'a suggéré, à l'origine de la conception sartrienne de la responsabilité objective. Le transfert de la fonction sacrée de la religion à la culture confère à ses clercs une fonction typiquement religieuse : l'écrivain, en écrivant, se charge comme le Christ de tous les péchés des hommes pour leur rachat, il est la victime expiatoire, paradigmatique de la responsabilité objective.

Son anthropologie de la liberté, sur laquelle il fonde le concept de responsabilité en le subjectivant, permet cependant à l'auteur de *L'Être et le Néant* de redéfinir la fonction sociale de l'écrivain en rompant avec la conception religieuse dont elle était empreinte, sans toutefois renoncer à la responsabilité qu'il lui avait assignée dès l'origine. Élaborée dans le contexte de la guerre et de l'après-guerre, cette redéfinition opère, comme on va le voir, le dépassement d'une double antinomie qui structurait le champ littéraire d'avant guerre : l'opposition entre pensée et action et celle entre liberté et responsabilité.

Appliquant sa théorie de la responsabilité à l'écrivain, Sartre appréhende en premier lieu l'activité littéraire sous un angle professionnel : être écrivain est un métier qui implique, comme tout autre métier, des responsabilités, ce dont certains de ses illustres prédécesseurs, rentiers ou bourgeois déclassés, ne se sont pas toujours avisés. Sartre reproche à des auteurs comme Flaubert et Baudelaire d'avoir cédé à la tentation d'irresponsabilité. Reprenant une analyse qui doit sans doute plus à Jean-Marie Guyau qu'à Paul Bourget, n'en déplaise à Jacques Laurent[183], et qu'on retrouve sous la plume d'Armand Petitjean dans un article publié en 1937 par la revue *Esprit* sous le titre « Situation de l'écrivain français actuel[184] », il distingue deux postures de l'irresponsabilité : celle des théoriciens de l'art pour l'art, qui ont assimilé le beau à l'improductif pour se démarquer de l'utilitarisme bourgeois et ont prôné en conséquence la gratuité de l'œuvre d'art ; celle des réalistes, qui prétendent décrire la réalité de manière distanciée et impartiale, c'est-à-dire désintéressée, comme les hommes de science l'étudient. Le désintéressement de la science pure peut être assimilé à la gratuité de l'art pour l'art parce que, dans les deux cas, l'intellectuel s'enferme dans une tour d'ivoire, dans l'espoir d'une gloire posthume qui lui ouvrirait les portes de l'immortalité, au lieu de s'engager dans la réalité de son temps. Il est « consommateur » et non « producteur ». Cette posture se manifeste dans la conception ambivalente qu'ils ont de leur travail d'écrivains. Tantôt ils revendiquent le pouvoir des mots de changer le monde, tantôt ils le nient et refusent d'assumer leur pouvoir subversif. Ainsi Baudelaire, lors de son procès, au lieu de défendre son œuvre en contestant la morale publique au nom de laquelle il est jugé, choisit de dénaturer le sens de son œuvre, soit en se réclamant de l'art pour l'art, soit en prétendant qu'elle a une visée morale[185].

Il est significatif que les deux postures de l'irresponsabilité soient celles-là même qui ont fourni, tout au long des XIXe et XXe siècles, les principaux arguments pour la défense des écrivains poursuivis par les tribunaux, comme on l'a vu. Sartre compose d'ailleurs son essai sur Baudelaire – qui était initialement une introduction à une édition de luxe des *Écrits intimes* – au moment où une loi ouvrant un recours en révision des procès pour outrage aux bonnes mœurs vient d'être votée (le 26 septembre 1946) afin de permettre de lever l'interdiction prononcée contre les *Fleurs du mal*. Cette procédure, engagée depuis 1926 par la Société des gens de lettres avec le soutien du sénateur et homme de lettres Louis Barthou, qui avait déposé un projet de loi en ce sens, est loin de faire l'unanimité dans le milieu littéraire. Certains craignent que la réhabilitation du poète ne lui enlève une part de son prestige et de son pouvoir subversif au bénéfice de l'autorité publique. Considérant qu'« après tout, ce n'est pas aux écrivains de tirer

d'embarras les magistrats et les policiers », le critique André Billy explique ainsi :

> Il est beau, d'autre part, que Baudelaire reste condamné. Cela fait partie de son rayonnement, de son prestige. Baudelaire réhabilité, Baudelaire blanchi (sans jeu de mots) ne sera plus tout à fait notre Baudelaire. Et pourquoi, s'il vous plaît, ne pas lui décerner la Légion d'honneur à titre posthume ? Pendant qu'on y est[186]…

C'est pour une tout autre raison que Sartre se joint à ces protestations : « […] nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume : c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent et se perdent », assène-t-il[187]. L'écrivain est engagé dans son époque, il ne peut s'y dérober. Or le refus d'assumer les conséquences de ses actes lui semble encore plus flagrant dans le cas des surréalistes[188]. Il fait ici allusion à la pétition que Breton a rédigée en défense d'Aragon poursuivi pour provocation au meurtre à la suite de son poème « Front rouge » en 1932. La poésie émanant de l'inconscient, arguait Breton, l'auteur ne peut en être tenu pour responsable. Mais ceux que vise plus spécifiquement Sartre, lorsqu'il critique les écrivains qui refusent d'assumer les conséquences de leurs actes, sont les collaborateurs poursuivis pour « intelligence avec l'ennemi » : « Aujourd'hui, les choses en sont venues à ce point que l'on a vu des écrivains, blâmés ou punis parce qu'ils ont loué leur plume aux Allemands, faire montre d'un étonnement douloureux : "Eh quoi ? disent-ils, ça engage donc, ce qu'on écrit[189] ?" »

Aux contempteurs de l'épuration qui, tel Paulhan, relativisent le poids des idées par rapport à celui des actes, Sartre répond que l'écriture est un acte. En soutenant « que la pensée, la littérature, non seulement sont action en soi, mais qu'elles sont la forme suprême de l'action », il opère ainsi un « renversement magistral », comme l'écrit Anna Boschetti[190]. Renversement bien fait pour pallier le sentiment d'infériorité de la Résistance littéraire face à la lutte armée.

Sartre généralise l'expérience des procès de l'épuration, au cours desquels les écrits des intellectuels furent jugés comme des actes, donnant un fondement philosophique à ce renversement. Il n'est pas le premier à le formuler. Dans *Les Lettres françaises* du 28 octobre 1944, Michel Leiris, qui est alors proche de lui, publie un article intitulé « Ce que parler veut dire », où il invite à tirer les conséquences de l'expérience de l'Occupation. D'un côté, les mots étaient détournés de leur sens, au point de perdre leur valeur ; de l'autre, il avait fallu apprendre à s'exprimer à mots couverts. Pourtant, « l'on n'avait jamais saisi avec autant de netteté *ce que parler veut dire*, tout ce que met en jeu l'exercice du discours et quelles conséquences mortelles peut avoir, de façon immédiate, l'acte simple qui consiste à formuler sa pensée ». Cette idée était largement partagée dans le champ intellectuel. On se souvient du commentaire d'Édouard Helsey au moment du procès de

Brasillach : « […] les idées ne sont pas des jouets. Elles blessent et, souvent, elles tuent[191]. » En recentrant la question sur le langage, Leiris en tirait des conséquences pour l'éthique professionnelle de l'écrivain, qui annonce la théorie de la littérature engagée :

> À la lueur d'une pareille expérience, les écrivains, techniciens du langage, apparaissent comme les tenants d'un art privilégié, du fait que la parole, qui en est l'instrument, n'est pas seulement un moyen de constituer un monde imaginaire mais bel et bien un moyen d'agir, dans la mesure où c'est par lui que nous communiquons avec autrui et sommes donc à même d'influer sur ses actions. […] Les quatre années qui se sont écoulées devraient faire éclater aux yeux de tous quelle charge litigieuse assume l'écrivain, c'est-à-dire l'homme dont le métier est de parler, à quelles compromissions peut le mener le seul fait de traiter son art comme s'il n'avait de signification que *littéraire* et quelles sont, par conséquent, les dures exigences morales à quoi il semble aujourd'hui désirable de le voir se plier.
> Homme de la parole, l'écrivain se doit d'être *homme de parole* . […]
> Savoir, surtout, que chaque mot qu'il dit l'engage (puisque, par définition, son rôle est d'être écouté, au sens le plus fort du terme, à moins qu'il ne se résigne à n'être qu'un amuseur).

Et Leiris de conclure : « […] il n'est de tabous trop sévères qu'on ne souhaite imposer aux hommes dont l'usage concerté d'une pareille magie est la spécialité[192] ».

Mais c'est la *Lettre sur l'humanisme* que Heidegger publie en 1946, en réponse à Jean Beaufret, qui a permis à Sartre d'aller au bout de cette réflexion, en lui apportant une légitimation philosophique. Dans ce texte où Heidegger, qui avait admiré *L'Être et le Néant*, attaque Sartre à la suite de sa conférence sur « L'existentialisme est un humanisme », parue en mars 1946, la question est abordée d'entrée de jeu :

> La pensée n'est pas d'abord promue au rang d'action du seul fait qu'un effet sort d'elle ou qu'elle est appliquée à… La pensée agit en tant qu'elle pense. Cet agir est probablement le plus simple en même temps que le plus haut, parce qu'il concerne la relation de l'Être à l'homme[193].

Celui qui, dès son enfance, avait « refil[é] à l'écrivain les pouvoirs sacrés du héros[194] » ne pouvait que souscrire spontanément à cette vision du monde, même s'il va en tirer des conclusions opposées à celles de Heidegger puisqu'elle le conduit à prôner une morale pratique de l'engagement, là où le philosophe allemand invitait au détachement. Une divergence qui tient en partie au fait que Sartre déplace la notion d'acte de la pensée à son expression verbale, et plus spécifiquement à l'écriture, pour en faire un acte de communication.

En quoi l'écriture est-elle un acte ? Nommer, explique Sartre, c'est donner sens aux actes, c'est les faire exister à la conscience commune. La prose se différencie des autres arts et de la poésie en ceci que le langage a une fonction de dévoilement : « […] nommer une chose, c'est la transformer » par le fait même de l'objectivation[195]. Par

conséquent, « parler c'est agir » (*QL*, p. 27) : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer […]. Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des "pistolets chargés" », écrit l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* (*QL*, p. 28).

Que le langage donne aux choses leur signification confère à l'écrivain une responsabilité qui outrepasse celle des autres professions. Sartre distingue la responsabilité limitée du cordonnier ou du médecin et celle, illimitée, de l'écrivain. L'écrivain est responsable malgré lui, parce qu'il nomme, et, du coup, il l'est aussi quand il choisit de se taire, puisque « se taire, c'est encore parler[196] ». Sartre avait ainsi décrété, dans la présentation des *Temps modernes*, qu'il tenait « Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'[avaient] pas écrit une ligne pour l'empêcher ». Dira-t-on que ce n'était pas leur affaire ? Sartre leur oppose Voltaire, Zola, Gide, qui ont revendiqué le droit de s'ingérer dans des affaires ne relevant pas de leur domaine au nom de leur responsabilité d'écrivains :

> Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, étais-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'occupation nous a appris la nôtre[197].

Sartre constitue ainsi une généalogie du modèle de l'intellectuel engagé dont l'écrivain a constitué la figure paradigmatique et qu'il entend lui-même théoriser et incarner.

Cette responsabilité, l'écrivain ne peut l'assumer entièrement que s'il prend pleinement conscience de sa liberté. C'est sous ce rapport que Sartre opère le dépassement de la seconde antinomie qui structurait le champ littéraire depuis la fin du XIXe siècle, à savoir l'opposition entre responsabilité et liberté, que les tenants de l'art pour l'art, dans leur opposition aux écrivains conservateurs qui voulaient assujettir la littérature à des fins extralittéraires, assimilaient à la gratuité.

Le renversement qu'opère Sartre consiste à faire découler la responsabilité de la liberté créatrice. L'écrivain n'en est-il pas l'incarnation ? À la différence de l'artisan, dont le travail est le produit de normes traditionnelles impersonnelles (le « on » de Heidegger), l'écrivain produit en effet « ses propres règles de production, les mesures et les critères », son élan créateur projette sa subjectivité dans son œuvre (*QL*, p. 47). La représentation de l'écrivain comme un être libre et individualiste que Sartre thématise ici est une croyance collective qui s'enracine dans un fait social. Comme on l'a rappelé en introduction à ce volume, à la différence des artistes, les écrivains n'ont jamais constitué une corporation, ni un ordre, ni une profession

reconnue comme telle. En outre, l'exercice de l'activité littéraire n'exige pas de titre scolaire ni d'apprentissage spécifique. C'est, par ailleurs, souvent une activité secondaire, qui ne procure pas nécessairement des revenus à ceux qui l'exercent. Cette représentation a été renforcée par le processus d'autonomisation du champ littéraire au XIXe siècle. Cependant, Sartre la pousse à son extrême en opérant un transfert des pouvoirs divins au sujet créateur. En effet, s'il accorde au sujet la liberté productive que Descartes réservait à Dieu, c'est l'écrivain en tant que sujet créateur qui en est l'incarnation suprême. De cette liberté absolue découle la responsabilité absolue de l'écrivain, ainsi subjectivée.

Dans son étude sur Baudelaire, Sartre propose une illustration concrète des deux degrés de la liberté qu'il a théorisés dans sa préface au choix de textes de Descartes, la liberté comme simple négativité, génératrice du sentiment de gratuité, et la liberté comme acte créateur. Baudelaire est la figure paradigmatique de la gratuité. Ayant compris que la liberté « conduisait à la solitude absolue et à la responsabilité totale », Baudelaire a tenté de « fuir cette angoisse de l'homme seul qui se sait responsable sans recours du monde, du Bien et du Mal ». S'arrêtant à la seule gratuité qu'implique la liberté, il a cherché à la borner : « […] il tente de se donner une liberté à responsabilité limitée », explique Sartre[198]. C'est pourquoi il a eu besoin de son beau-père, comme il a eu besoin des magistrats du Second Empire qui l'ont condamné, et de l'Académie française qui a rejeté sa candidature.

En quoi consiste cette responsabilité de l'écrivain ? Pour la comprendre, il faut d'abord saisir la fonction de la littérature telle que Sartre la conçoit. À la différence de l'enfant Jean-Paul qui n'écrivait pas pour ses lecteurs mais pour racheter l'humanité, telle une victime expiatoire, l'écrivain adulte a conscience d'écrire pour ses lecteurs, et y voit même la fonction première de la littérature. Cette fonction de la littérature, Sartre en a pris conscience sous l'Occupation. Elle apparaît dans l'article qu'il a publié en 1943 dans *Les Lettres françaises* clandestines sous le titre « La littérature cette liberté ! » : « On n'écrit pas en l'air et pour soi seul : la littérature est un acte de communication[199] […]. » Elle fait l'objet d'une longue analyse dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (p. 49 *sq.*). Sartre y définit la lecture, de même que l'écriture, comme un acte. Le livre, explique-t-il, « se propose comme une fin à la liberté du lecteur » (*QL*, p. 54). C'est pourquoi Sartre récuse la définition kantienne de l'œuvre d'art comme « finalité sans fin ». S'il accorde à Kant que l'œuvre d'art n'a pas de fin, c'est uniquement parce qu'elle est elle-même une fin. Car elle n'existe que si on la regarde. Et la lecture n'est pas un simple jeu mais un engagement du lecteur, qui fait appel à sa liberté et à son propre

pouvoir créateur pour faire exister l'œuvre. Le recul esthétique est nécessaire pour permettre précisément cet engagement libre du lecteur. Le style fait certes la valeur de la prose, mais dans la prose, « le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché » (*QL*, p. 31). La lecture apparaît ainsi comme « un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur » (*QL*, p. 62). L'auteur oblige le lecteur à « créer » ce qu'il « dévoile », donc à se compromettre. Par cet acte, il le renvoie à sa liberté et donc à sa responsabilité : « À nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers » (*QL*, p. 68).

C'est pourquoi, bien que Sartre insiste sur le fait que la littérature se distingue de la morale[200], l'impératif esthétique implique un impératif éthique : puisqu'elle suppose la reconnaissance réciproque de la liberté de l'auteur et du lecteur, elle est un « acte de confiance dans la liberté humaine » (*QL*, p. 69). De ce fait, « l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté » (*QL*, p. 70). Un écrivain qui abdique sa liberté ou celle de ses lecteurs s'aliène. Sartre donne l'exemple de la tentative de Drieu La Rochelle de relancer *La Nouvelle Revue française* sous l'Occupation : cette tentative a échoué, et Drieu s'est lui-même lassé de l'aventure du fait qu'il s'adressait à des lecteurs qui étaient privés de leur liberté (*QL*, p. 71) : « La voix s'est tue justement à cause de cela. On n'écrit pas, on ne parle pas dans le désert » (*RE*, p. 30).

La fonction de communication que Sartre assigne à la littérature lui permet d'énoncer la mission de l'écrivain dans la période contemporaine. Cette mission a évolué au cours de l'histoire. Lorsque le spirituel était dissocié du temporel et que les clercs formaient un corps séparé de spécialistes, qui écrivaient pour le public restreint des pairs, l'écrivain pouvait se replier sur lui-même en bonne conscience. Mais l'élargissement du lectorat à la faveur de l'alphabétisation a créé à l'écrivain une nouvelle mission, universelle, que renforce encore le développement de la presse et de la radio. Il ne peut plus désormais se limiter au public des spécialistes. Cette mission est apparue à Sartre dans le cadre de l'expérience de l'Occupation. Dans l'article clandestin cité, il écrivait :

> Ainsi la littérature n'est pas un chant innocent et facile, qui s'accommoderait de tous les régimes ; mais elle pose elle-même la question politique : écrire, c'est réclamer la liberté pour tous les hommes ; si l'œuvre ne doit pas être l'acte d'une liberté qui veut se faire reconnaître par d'autres libertés, elle n'est qu'un infâme bavardage. Ainsi, en dehors même de ses sentiments de patriote, tout écrivain conscient de son métier trouve dans son activité littéraire elle-même, un devoir politique : il faut qu'il lutte pour délivrer son pays et ses compatriotes, pour leur rendre cette liberté qui, seule, rendra leur valeur à ses écrits ; il est un moment où la littérature elle-même exige le silence et le combat[201].

Cet article contient d'ores et déjà l'élément central de la définition sartrienne de la responsabilité de l'écrivain, qui est de garantir la liberté des autres. La liberté d'écrire implique en effet la liberté du

citoyen. L'art de la prose ne peut s'accommoder de tous les régimes mais doit être solidaire du régime démocratique, le seul où il garde son sens. Si la responsabilité est l'aboutissement de la liberté créatrice, l'écrivain a en retour pour responsabilité de garantir la liberté : « Ainsi, puisque c'est là ce que veut l'écrivain, nous dirons qu'il est, une fois pour toutes responsable de la liberté humaine », proclame-t-il dans la conférence prononcée à l'Unesco (*RE*, p. 31*)*.

Cette responsabilité déborde le cadre national qui détermine la responsabilité pénale. À un moment où les écrivains sont jugés comme traîtres à la nation, Sartre dénationalise le concept de responsabilité pour lui donner une portée plus universelle. L'évolution que connaît la définition même du crime reproché aux intellectuels au cours de l'année 1945 lui en fournit les bases. À propos de la phrase de Brasillach « Il faut se séparer des juifs en bloc et ne pas garder de petits », le commissaire du gouvernement Reboul, lors de son procès, parle du « martyre » des juifs qui commence à Paris et finit dans les « camps exceptionnels de sévérité en Pologne ». Nous sommes en janvier 1945, quelques mois avant le retour massif des déportés et la prise de conscience collective de l'ampleur des crimes nazis et du génocide du peuple juif. En septembre 1945, au procès d'Hérold-Paquis, le procureur André Boissarie, évoquant les chambres à gaz et les fours crématoires d'Auschwitz, le massacre en masse des juifs dont sont saisis les tribunaux internationaux qui jugent des crimes de guerre, introduit une nouvelle accusation : la « complicité à des crimes de guerre[202] ». En novembre 1945, le tribunal de Nuremberg donne pour la première fois une définition juridique à la notion de « crime contre l'humanité ». Dans un article publié dans *Les Temps modernes* début 1946 sous le titre « Œil pour œil » (en référence au mot de Maurras lors de son procès), Simone de Beauvoir accuse Brasillach non pas d'avoir trahi mais d'avoir commis un « péché contre l'homme » en s'appliquant à « dégrader l'homme en chose[203] ». C'est pour expliquer pourquoi elle n'a jamais regretté son refus de signer la pétition en faveur de Brasillach que Simone de Beauvoir écrit, dans *La Force des choses*, cette phrase par laquelle nous avons ouvert le présent ouvrage :

> On a reproché à l'épuration, d'avoir plus durement frappé ceux qui parlaient avec approbation du mur de l'Atlantique que ceux qui le construisaient. Je trouve parfaitement injuste qu'on ait excusé la collaboration économique mais non qu'on ait sévi contre les propagandistes d'Hitler. Par métier, par vocation, j'accorde une énorme importance aux paroles. […] Il y a des mots aussi meurtriers qu'une chambre à gaz[204] […].

Garantir la liberté des hommes n'est pas une tâche abstraite mais un devoir politique. Il s'agit pour Sartre de la défendre concrètement, en luttant contre toutes les formes d'oppression de l'homme et pour sa

libération. À la fin de la conférence prononcée à l'Unesco, il énumère les tâches qui incombent à l'écrivain d'aujourd'hui. Elles se répartissent entre des tâches théoriques, comme élaborer une théorie positive de la liberté et de la libération, réfléchir au rapport entre l'éthique et la politique, et des tâches plus concrètes comme dénoncer la violence de l'oppression partout où elle apparaît, combattre la violence qui tend à se constituer en ordre, déterminer les rapports entre la fin et les moyens.

Ce devoir politique, l'écrivain ne peut l'accomplir en s'enrôlant dans un parti. Car la responsabilité de l'écrivain diffère de celle de l'homme politique. Le politique ne peut réaliser la liberté que par la violence. Certes, il y a aussi une violence possible des mots, qu'illustrent la propagande ou la publicité, mais la littérature s'en démarque précisément parce qu'elle est un « appel dépourvu de violence à la liberté » (*RE*, p. 29). Sartre donne l'exemple de Richard Wright qui, parce qu'il a écrit à la fois pour les Blancs et pour les Noirs, n'est tombé ni dans la satire ni dans les lamentations prophétiques, mais a transformé la déchirure en œuvre d'art (*QL*, p. 88). C'est par le travail de dévoilement du monde, d'objectivation, que l'écrivain doit placer chacun face à ses responsabilités :

> Mais dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. […] la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. (*QL* , p. 29-30.)

En posant que c'est l'acte d'écrire qui engage, Sartre récuse l'alternative d'une autonomie fondée sur la gratuité et impliquant l'irresponsabilité de l'écrivain, telle que la revendique alors Jean Paulhan, et d'un engagement politique qui sacrifie l'autonomie de l'écrivain à son sens des responsabilités, selon le modèle du militantisme communiste incarné alors par Aragon et Éluard. Fondée sur une définition de la responsabilité arrimée à sa philosophie de la liberté, la conception de la « littérature engagée » qu'il développe lui permet ainsi de réaffirmer l'autonomie de l'écrivain à l'égard du monde politique sans tomber dans le paradigme de l'irresponsabilité.

La conception sartrienne de la responsabilité de l'écrivain se heurte cependant à des obstacles aussi bien théoriques que pratiques. Sur le plan théorique, les *Cahiers pour une morale*, rédigés en 1947 et 1948, portent la trace de tensions non résolues entre objectivité et subjectivité dans sa conception de la responsabilité, en particulier le passage suivant :

> De l'objectivité : de mes idées et de mes actes passent à l'objectif et j'en suis responsable. Dans le règne des fins : pas de problème. Car si des libertés se voulant libres reconnaissent mon acte comme issu de ma liberté et le reprennent en liberté, je le

> veux à la fois mon acte avec ma liberté et la leur. L'objectivité disparaît. Mon acte a cette troublante objectivité parce qu'il est repris par des consciences qui en font un objet et qui se font objet par rapport à lui. J'en suis responsable parce que je ne peux pas ignorer qu'il sera ainsi doté d'une *pseudo-causalité* . Ex. : le scandale d'un livre de Miller. Il influencera les enfants, etc. Ambiguïté de cette responsabilité : en un sens, elle ne devrait pas être (puisque les gens sont libres), en un autre sens, il est normal qu'elle soit dans notre société[205].

Il est curieux que, essayant de pousser au bout la subjectivation de la responsabilité, Sartre relève une ambiguïté qui le conduit très près d'une analyse sociologique de la responsabilité comme fait social (dans le second sens). Mais surtout, la définition sartrienne de la responsabilité comme émanation de la liberté et de la subjectivité trouve ici ses limites dans le fait que l'acte individuel est voué à devenir objet pour les autres ou à en faire des objets. À partir de là, elle ne peut plus recevoir sa signification uniquement de manière subjective, mais se définit dans une intersubjectivité qui, par l'intermédiaire de la loi ou de la morale, s'impose aux individus de manière plus ou moins coercitive, sous la forme des normes. Aussi l'individu est-il comptable de ses actes non seulement face à sa conscience mais aussi face à la société. C'est bien ce que traduit l'exemple cité de Henry Miller, dont les livres sont alors l'objet de poursuites en France pour obscénité (on y reviendra dans l'épilogue).

Sur le plan pratique, le principal obstacle est la clôture du champ politique avec le processus de professionnalisation de ce métier. « Dans un moment où l'on parle tant de "littérature engagée", les littérateurs ne sont pas entrés dans la mêlée politique », constatait *Le Littéraire* en juin 1946, ouvrant une enquête auprès des écrivains pour comprendre pourquoi ils ne se présentaient pas aux élections[206]. Sur dix réponses, sept mentionnent la différence entre le métier d'écrivain et celui d'homme politique. Parmi les aînés, si Léo Larguier, de l'Académie Goncourt, explique qu'il est « d'une génération où l'on venait à Paris pour être ministre » mais que sa carrière politique fut courte et qu'il se trouve trop vieux pour recommencer, les frères Tharaud, de l'Académie française, se déclarent trop absorbés par le travail littéraire. Roland Dorgelès, membre de l'Académie Goncourt également, et abstentionniste de toujours, mais qui affirme avoir changé d'avis sous l'Occupation, décrie de son côté le mode de fonctionnement du monde politique qu'il présente comme incompatible avec la déontologie du métier d'écrivain : « Je ne m'explique pas qu'un écrivain, s'il n'est ni un apôtre, ni un fanatique, ni un ambitieux, se prête aux jeux outrageants d'une campagne électorale. » « On a besoin de vérité et non de propagande », renchérit Brice Parain. Pour lui, comme pour les autres représentants de la nouvelle génération, faire de la politique n'est même pas une option. « La politique n'est pas mon affaire », répond Daniel-Rops citant

Voltaire. Émile Henriot et Pierre Bost considèrent de même que ce n'est pas leur métier, le dramaturge Armand Salacrou dit n'avoir « aucun goût » et se sentir « dénué de technique » pour la tâche de député. « Les spécialistes de la politique forment maintenant une nation dans la nation, puissante, fermée, jalouse de ses privilèges, qui sont écrasants », constate Robert Kemp. Rares sont les écrivains auxquels le Parlement a réussi, selon Claude Morgan, qui trouve sage qu'ils se tiennent à l'écart des listes électorales. « Et puis les écrivains ont une arme, leur talent (quand ils en ont) et c'est de cette arme-là qu'ils doivent se servir avant tout », ajoute-t-il. Cette conception reflète la ligne du Parti communiste, au sein duquel les intellectuels connaissent à cette époque un processus de spécialisation sur le modèle de leur professionnalisation dans les régimes communistes[207]. Elle partage avec la théorie sartrienne l'idée de littérature engagée, tout en s'en démarquant sur la question de l'autonomie.

Toujours est-il que cette concomitance de l'engagement politique des écrivains avec leur exclusion du champ politique, qui s'observe depuis l'affaire Dreyfus, corrobore l'idée que l'apparition de la figure de l'intellectuel en France fut étroitement liée au processus de différenciation des champs littéraire et politique. Sartre invente la figure de l'« intellectuel total[208] » engagé sur tous les fronts de la pensée : il transcende les frontières entre littérature et philosophie qui structuraient le champ intellectuel d'avant guerre – contribuant par là à son unification –, tout en faisant de l'engagement une éthique professionnelle. Il assigne en outre à l'écrivain, comme on l'a vu, la responsabilité suprême de défendre la liberté partout dans le monde, selon une définition qui se démarque des conceptions hétéronomes de la responsabilité sociale ou pénale des intellectuels imposées par l'État ou par les appareils politiques. Cette responsabilité est permanente. Elle concerne tous ses écrits, y compris les plus apolitiques. L'écrivain est engagé dans le monde contemporain et doit assumer cette responsabilité au quotidien. Cette figure de l'« intellectuel total » est une sorte d'élaboration suprême du modèle de l'intellectuel critique et de son rôle prophétique dans la société, au moment où la division du travail intellectuel, qui va s'accentuer dans les années 1950, remet en cause son magistère[209]. Cependant, la bipolarisation du champ intellectuel durant la guerre froide, et l'échec de la tentative de Sartre de créer un parti d'intellectuels indépendant, le Rassemblement démocratique révolutionnaire, qu'il a lancé avec David Rousset à la fin 1947, vont tracer les limites de l'action politique des intellectuels. Dès lors, Sartre se rapproche du Parti communiste dont il devient compagnon de route en 1952, tout en continuant de revendiquer son autonomie et ses prérogatives d'intellectuel critique.

Tout en lui conférant un haut degré de responsabilité, les procès de l'épuration dessinent le portrait de l'intellectuel en traître à la nation. Dotée d'un pouvoir occulte et maléfique, cette figure efféminée, lâche, servile, qui tient autant de la sorcière que du faux prophète, contraste avec l'image virile du héros résistant, donnant corps aux représentations associées au couple antinomique pensée *vs* action. Mais c'est là aussi que ces procès rencontrent leurs limites : dans leur difficulté à démontrer le rapport de causalité entre ce pouvoir insaisissable et les faits, comme on l'a vu au chapitre précédent, même s'ils parviennent à porter au jour le travail de légitimation exercé par ces intellectuels en situation de quasi-monopole idéologique. Et si la loi permet de considérer les propos eux-mêmes comme des actes, la notion de trahison au nom de laquelle ils sont jugés est fortement tributaire du cadre de pensée national.

On mesure la portée du double coup de force de Sartre, qui fait de la pensée la forme suprême de l'agir tout en dégageant la responsabilité de son ancrage national. Le renversement théorique du rapport de force entre pensée et action semble apporter à ces procès le fondement philosophique qui leur faisait défaut, justifiant la sévérité des sentences prononcées contre des individus érigés en acteurs rationnels détenteurs d'un pouvoir sur les consciences et que leur technicité dans le maniement du langage engage. Mais, sans contester la légitimité de mesures qu'il approuve, comme en témoigne son refus de signer la pétition de soutien à Brasillach, sa redéfinition de la responsabilité réaffirme avec éclat l'autonomie de l'écrivain face aux institutions et au pouvoir temporel, un écrivain qui a retrouvé sa « virilité » à travers sa force créatrice.

1. Voir chap. 9 et Gisèle Sapiro, « De l'usage des catégories de droite et de gauche dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations* , n° 11, février 2001, p. 19-53 ; « La responsabilité de l'écrivain : de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre », in Michael Einfalt et Joseph Jurt (dir.), *Le Texte et le Contexte. Analyses du champ littéraire français XIXe-XXe* , Berlin/Paris, Berlin Verlag-Arno Spitz/Éditions de la MSH, 2001, p. 219-240 ; « The Writer's Responsibility in France : from Flaubert to Sartre », *French Politics, Culture and Society* , vol. 25/1, printemps 2007, p. 1-29.

2. Voir sur ce point A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 100-101.

3. AN : 334 AP32, p. 37.

4. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 342 et 311.

5. François Mauriac, « Autour d'un verdict » (1944), repris in *Le Bâillon dénoué* , *op. cit.* , p. 221.

6. Plaidoirie de Me Isorni, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 177.

7. Lettres citées par Me Goncet, *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit.* , p. 239-241.

8. *Ibid.* , p. 239 et 241.

9. Lettre citée par F. Gibault, *Céline* , t. III, *op. cit.* , p. 228.

10. Rapport des inspecteurs de la brigade mondaine de la police judiciaire, 10 octobre 1944, AN : Z6 SN 23 038.

11. « Exposé des faits », in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 30.

12. Réquisitoire du commissaire du gouvernement Thomas, in *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit.* , p. 246.

13. « Exposé des faits », par le commissaire du gouvernement adjoint Maurice de Coissac, 27 février 1947, AN : Z6 402 4130.

14. Réquisitoire du commissaire du gouvernement Raphaël, sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 15.

15. Interrogatoire par le juge Raoult, 14 octobre 1944, AN : Z6 NL 204.

16. « Exposé des faits », 20 décembre 1944.

17. « Exposé des faits » par le commissaire du gouvernement adjoint, Me Raphaël, 14 octobre 1944, AN : Z6 1 n° 1.

18. Sténographie du procès de Georges Suarez, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 63.

19. Interrogatoire par le président Pailhé, sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 57.

20. Réquisitoire de Me Lindon, *ibid.* , p. 87.

21. ***, « Devant la cour de justice de la Seine. Henri Béraud est condamné à mort », *Le Figaro* , 30 décembre 1944.

22. Voir p. 462.

23. Réquisitoire de Me Reboul, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 125-127.

24. Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* , t. III, Paris, Plon, 1959, p. 141.

25. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 266.

26. D'après les renseignements pris par l'inspecteur général du service judiciaire, rapport cité BB 30/1747.

27. Georges Altschuler, « Devant la cour de justice du Rhône, Maurras lit un mémoire de cent trente-cinq pages », *Combat* , 26 janvier 1945.

28. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 263. Le défenseur de Pujo, Me Breuillac, fit néanmoins valoir qu'on ne pouvait accuser Pujo, qui avait été nommé codirecteur du journal en janvier 1944, pour les articles de Maurras qui avait dirigé le journal pendant quarante ans, et qu'il ne lisait qu'après leur parution. Il ajouta que la question de savoir s'il les approuvait en son for intérieur ne regardait que lui, il était libre de son opinion.

29. Sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 45.

30. Rapport de police du 13 juillet 1945, AN : Z6 402 4130.

31. « Exposé » par Maurice de Coissac, 27 février 1947, in *ibid.*

32. Le président de la cour le dit à Lucien Combelle, comme le rapporta Michel Hinonet, « Lucien Combelle condamné à quinze ans de travaux forcés », *Combat* , 29 décembre 1944. Ce fut également le cas de Me Raphaël dans son réquisitoire contre Stéphane Lauzanne, voir citation *supra.* Le commissaire du gouvernement Raymond Lindon fit de même pour Béraud, propos qui fut cité par Roger Grenier, « Henri Béraud condamné à mort », *Combat* , 30 décembre 1944.

33. Deuxième interrogatoire du 27 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

34. Rapport de police du 5 mars 1945, police judiciaire, AN : Z6 255 n° 2999.

35. Exposé des faits par le commissaire du gouvernement adjoint, M. Fouquin, 31 mai 1946, AN : Z6 255 n° 2999 .

36. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 264.

37. Réquisitoire du commissaire du gouvernement Raphaël, sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 98-99.

38. Claude Morgan, « La fin d'un monde », *Les Lettres françaises* , 3 février 1945.

39. Sténographie du procès Georges Suarez, Archives René Bluet. AN : 334 AP 8, p. 87.

40. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 126-127.

41. AN : 334 AP32.

42. Voir P. Bourdieu, « Le Nord et le Midi : contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », art. cité, p. 21-25.

43. Rapport daté du 21 septembre 1944, AN : Z6 342 n° 3661.

44. *Ibid* .

45. Voir Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France. Le Mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération* , Paris, PUF, 1991, p. 154-156.

46. « Exposé » par le commissaire du gouvernement adjoint, Maurice de Coissac, 27 février 1947, AN : Z6 402 4130.

47. Sténographie du procès Georges Suarez, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 63.

48. P. Chanlaine, « Les écrivains et l'occupation », art. cité.

49. *Ibid* .

50. Rapport du 15 décembre 1944, Dossier d'instruction.

51. Réquisitoire de Raymond Lindon au procès Luchaire, cité par H. R. Lottman, *L'Épuration* , *op. cit.* , p. 246.

52. Rapport de police du 5 mars 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

53. Rapport de police du 15 janvier 1945, in *ibid* .

54. Jean-Paul Sartre, « Portrait de l'antisémite », *Les Temps modernes* , 1er décembre 1945, p. 462 (article repris in *Réflexions sur la question juive* , Paris, Gallimard, 1946) .

55. Robert Lazurick, « Henri Béraud comparaît aujourd'hui », *L'Aurore* , 26 décembre 1944.

56. Louis-Ferdinand Céline, « Céline nous écrit », *Je suis partout* , n° 638, 29 octobre 1943.

57. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 335.

58. *Ibid.* , p. 307.

59. *Ibid.* , p. 308.

60. Témoignage de Gaston Boyer, 4 novembre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

61. Deuxième interrogatoire, 27 octobre 1945.

62. Plaidoirie de Me Felici, sténographie du procès d'Hérold-Paquis, Archives René Bluet, AN : 334 AP 15, p. 2.

63. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 38.

64. Exposé des faits, AN : Z6 255 n° 2999.

65. A. Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi* , *op. cit* ., p. 179.

66. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 142 et 167. La citation précédente de Brasillach, tirée de l'article « La naissance d'un sentiment », *Révolution nationale* , 4 septembre 1943, est rapportée p. 138.

67. *Ibid.* , p. 38.

68. *Ibid.* , p. 141, 146, 147.

69. *Ibid.* , p. 137.

70. Julien Benda, *La Trahison des clercs* , Paris, Grasset, 1927.

71. Réquisitoire de Me Reboul, in J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 137 et 146-147.

72. *Ibid.,* p. 159.

73. *Ibid.* , p. 165.

74. Voir Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin : contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps* , Paris, Seuil, 1996, chap. 7. Sur le passage d'un mode de reproduction directe à un mode de reproduction à composante scolaire, voir Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps,* Paris, Minuit, 1989.

75. Réquisitoire du procureur général Blanchet, p. 15-16, AN : 334 AP32.

76. *Ibid.* , p. 16.

77. *Ibid* ., p. 4.

78. *Combat* , 24 octobre 1944.

79. Rapport de police du 4 octobre 1944 : audition, AN : Z6 6 n° 69.

80. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation, 25 octobre 1944, AN : Z6 6 n° 69.

81. Cité dans *Combat* , 29 décembre 1944 et dans *L'Aurore* , 29 décembre 1944.

82. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 332.

83.

Claude Roy, « Maurras en prison ou l'engrenage », *Action* , 29 septembre 1944.

84. Ainsi qu'il l'écrivit à son avocat Jacques Isorni, *Mémoires* , *op. cit.* , p. 281.

85. Robert Brasillach, *Journal d'un homme occupé* , in *Écrit à Fresnes* , Paris, Plon, 1967, p. 90.

86. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 122.

87. É. Helsey, « Robert Brasillach est condamné à mort », art. cité.

88. Robert Brasillach, *Lettre à un soldat de la classe 60* , in *Écrit à Fresnes* , *op. cit.* , p. 134.

89. *Ibid.* , p. 137.

90. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit* ., p. 108 et 105.

91. Note sur *Les Décombres* , document cité, p. 14.

92. Procès-verbal d'interrogatoire, 19 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

93. Note sur *Les Décombres* , document cité, p. 20.

94. Lettre de Jean Anouilh, s.d., AN : Z6 255 n° 2999.

95. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 111. Voir aussi p. 57 et 83. À l'instar de Brasillach, le journaliste Pierre-Antoine Cousteau commença par déclarer qu'il revendiquait la « pleine responsabilité » de tous les articles qu'il avait écrits et signés. Procès-verbal des interrogatoires, dossier d'instruction, AN : Z6 253 2974.

96. *Combat* , 24 octobre 1944.

97. Sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 45.

98. Lettre de Thierry Maulnier, 18 novembre 1946, AN : Z6 255 n° 2999.

99. Note sur *Les Décombres* , document cité, p. 12 et 14.

100. Francine Bonitzer, « Georges Suarez condamné à mort », *L'Aurore* , 24 octobre 1944.

101. Henri Béraud, Mémoire à l'intention du juge d'instruction, daté du 4 novembre 1944, AN : Z6 7 n° 102.

102. *Le Procès de Charles Maurras* , *op. cit* ., p. 112.

103. *Ibid.* , p. 329.

104. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation du 5 septembre 1946, AN : Z6 342 n ° 3661.

105. Note de Me Lefèvre Tantet remise au juge d'instruction le 27 mai 1946, AN : Z6 342 n ° 3661.

106. Première « Réponse à l'exposé du parquet de la cour de Justice », cité in F. Gibault, *Céline* , *op. cit.* , p. 371.

107. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation, 25 octobre 1944. Voir aussi audition du 9 octobre 1944.

108. *Ibid* .

109. Voir F. Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin* , *op. cit.* , p. 299 *sq* .

110. Note sur *Les Décombres* , document cité.

111. Procès-verbal d'interrogatoire du 31 octobre 1945.

112. Cinquième interrogatoire, 27 octobre 1945, AN : Z6 255 n° 2999.

113. Cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 347.

114. Plaidoirie de Me Moureaux, sténographie du procès de Stéphane Lauzanne, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 115 et 117.

115. *Ibid.* , p. 129.

116. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation, 24 mars 1945, AN : Z5 49 n° 1877.

117. Dossier d'instruction cité d'Abel Hermant.

118. Alexandre Astruc, « Abel Hermant condamné à la réclusion perpétuelle », art. cité.

119. Cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 346.

120. Cité in F. Gibault, *Céline* , *op. cit.* , p. 370.

121. G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit* ., chap. 2.

122. F. Bonitzer, « Georges Suarez condamné à mort », art. cité.

123. Francine Bonitzer, « Paul Chack, officier félon, tombera sous les balles françaises », *L'Aurore* , 19 décembre 1944.

124. Roger Grenier, « L'avocat de Rebatet soulève un violent incident à propos de M. Thorez. Compte rendu d'audience », art. cité.

125. AN : Z 6 1 n° 1, p. 110.

126. ***, « L'Épuration. Le rédacteur en chef des *Informations permanentes* devant la cour de justice », *L'Aurore* , 10 novembre 1944.

127. Interrogatoires de Robert Denoël et de Thierry Maulnier, dossier d'instruction cité.

128. J. Boisseau, « Aujourd'hui, ouverture du procès Céline », art. cité.

129.

Milton Hindus, « Trois semaines avec L.-F. Céline », *Combat* , 23 février 1950.

130. Diane Rubinstein, « Publish and perish : the *épuration* of French intellectuals », art. cité, p. 90.

131. Interrogatoire du 14 décembre 1944, sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 33.

132. Réquisitoire de Me Lindon, sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 93.

133. Réquisitoire de Me Reboul, sténographie du procès de Claude Maubourguet, Archives René Bluet, AN : 334 AP 8, p. 43.

134. Cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 356.

135. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , p. 132 et 131.

136. ***, « Jean Hérold-Paquis va répondre de sa trahison », *Le Monde* , 15 septembre 1945.

137. Voir F. Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin* , *op. cit.* , p. 11 et *passim* , et G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , p. 161 *sq* .

138. Interrogatoire du 14 décembre 1944, sténographie du procès d'Henri Béraud, Archives René Bluet, AN : 334 AP 10, p. 50.

139. Lettre du 18 février [1948], in Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la NRF* , Paris, Gallimard, 1991, n° 36, p. 47.

140. Francine Bonitzer, « Chastenet de Puységur, gentilhomme maître chanteur, est condamné à mort », *L'Aurore* , 1er novembre 1944.

141. J. Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 101.

142. P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 300.

143. Voir Alain Bancaud, « L'épuration des épurateurs : la magistrature », in M. O. Baruch, *Une poignée de misérables* , *op. cit.* , p. 172-203, et, du même auteur, *Une exception ordinaire. La magistrature en France, 1930-1950* , Paris, Gallimard, 2002, p. 301 *sq* .

144. En fait, ses verdicts étaient jugés trop indulgents par l'occupant. Voir A. Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi* , *op. cit.* , chap. 5.

145. Voir Henry Rousso, « Les élites économiques dans les années quarante », in *Vichy, l'événement, la mémoire* , Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 30-37 ; Annie Lacroix-Riz, « Les grandes banques françaises de la collaboration à l'épuration : la non-épuration bancaire, 1944-1950 », *Revue d'histoire de la Seconde Guerre mondiale et des conflits contemporains,* n° 142, 1986, p. 81-101 ; Hervé Joly, « L'épuration économique a bien (provisoirement) existé : l'exemple de la région Rhône-Alpes », in M. O. Baruch, *Une poignée de misérables* , *op. cit.* , p. 301-335.

146. Francine Bonitzer, « Chastenet de Puységur, gentilhomme et maître chanteur, est condamné à mort », art. cité.

147.

Plaidoirie de Me Isorni, *Le Procès de Robert Brasillach* , *op. cit.* , p. 178.

148.

Claude Morgan, « Confusion impossible », *Les Lettres françaises* , 24 février 1945.

149.

Pierre Drieu La Rochelle, « Exorde », in *Journal 1939-1945* , Paris, Gallimard, 1992, p. 502-503.

150.

Les réponses à l'enquête sur « la responsabilité de l'écrivain » ont paru dans *Carrefour* du 10 février au 17 mars 1945. Sur les termes du débat, voir P. Assouline, *L'Épuration des intellectuels* , *op. cit.* ; Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit 1942-1955 . Le devoir d'insoumission* , Paris, IMEC, 1994, p. 227 *sq* . ; et G. Sapiro, *La Guerre des écrivains* , *op. cit.* , p. 599 *sq* .

151.

Jean Duché, « Jean Paulhan et Vercors disputent de l'épuration chez les écrivains », *Le Littéraire* , 18 janvier 1947.

152.

Propos rapportés par P. S., « Le verdict du procès de *Je suis partout* . Rebatet et Cousteau sont condamnés à mort », *Le Figaro* , 24-25 novembre 1946.

153.

Raymond Millet, « Châtiments », *Le Monde* , 27 novembre 1946 ; cité in R. Belot, *Lucien Rebatet* , *op. cit.* , p. 357.

154.

J. Paulhan, *De la paille et du grain* , *op. cit.* , p. 98.

155.

Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », repris in *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 1948, rééd. « Folio essais », 1993, p. 232-233.

156.

On a déjà remarqué que la réflexion de Sartre sur la responsabilité était circonscrite aux écrits de la période de la guerre et de l'après-guerre. Voir Pierre Verstraeten, « Responsabilité », in François Noudelmann et Gilles Philippe (dir.), *Dictionnaire Sartre* , Paris, Champion, 2004, p. 430-432.

157.

P. Fauconnet, *La Responsabilité* , *op. cit.* , p. 366.

158.

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* , Paris, Gallimard, 1943, rééd. « Tel », 1987, p. 612. Désormais : *EN* . Les pages indiquées pour les citations qui suivent renvoient à cette édition.

159.

Jean-Paul Sartre, « Paris sous l'Occupation », repris in *Situations* III, Paris, Gallimard, 1949, p. 37-38. La notion de « mal » est ici proche de l'acception absolue et objective que lui confère Kant et n'a pas encore le sens normatif et relatif de projection des « tentations obscures de notre liberté » que Sartre lui donnera dans *Saint Genet comédien et martyr* , Paris, Gallimard, 1952, p. 40 et *passim* .

160.

Jean-Paul Sartre, *Les Mots* , Paris, Gallimard, 1964, rééd. « Folio », 1985, p. 150.

161.

Voir sur ce point Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie* II, *XVIIe-XVIIIe siècles* , Paris, PUF, 1930, rééd. « Quadrige », 1981, p. 491.

162.

Jean-Paul Sartre, « La liberté cartésienne », in *Descartes, 1596-1650* , introduction et choix par Jean-Paul Sartre, Genève/Lausanne, Traits/L. Couchoud, 1944. Cette introduction est reprise in Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires* (*Situations* I), Paris,

Gallimard, 1947, rééd. « Folio », 1993, p. 289-308.

163. *Ibid.* , p. 300.

164. *Ibid.* , p. 302.

165. Dans *Saint Genet comédien et martyr* , Sartre évoquera de même la prédestination calviniste où la liberté n'est qu'une inclination constante à faire le mal, et qui par conséquent « laisse au méchant l'entière responsabilité du Mal tout en lui ôtant la possibilité de faire le Bien » ; J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr* , *op. cit.* , p. 29.

166. J.-P. Sartre, « La liberté cartésienne », *op. cit.* , p. 306.

167. Cette analyse m'a été suggérée par Pierre Bourdieu. Voir l'entretien que j'ai réalisé avec lui, in Louis Pinto, Gisèle Sapiro et Patrick Champagne (dir.), *Pierre Bourdieu, sociologue* , Paris, Fayard, 2004, p. 80. Francis Jeanson en voit l'origine dans l'enfance de Sartre, dans son rapport au père absent et dans sa quête d'une caution suprême, d'une justification qu'il ne pouvait trouver en un Dieu non moins absent que son père du foyer familial : « Ainsi va-t-il choisir de *se concevoir* (au sens créateur du terme), de devenir *sa propre cause* , de s'engendrer lui-même en se faisant *l'auteur* , l'unique responsable de sa liberté. » Francis Jeanson, *Sartre devant Dieu* , Paris, Desclée de Brouwer, 1966, rééd. Cécile Defaut, 2005, p. 76-77.

168. Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996, p. 31 *sq* .

169. Voir à ce propos la lettre qu'il adresse à Simone de Beauvoir le 9 janvier 1940, in Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor* , t. II, *1940-1963* , Paris, Gallimard, 1990, p. 27.

170. Jean-Paul Sartre, *Huis Clos* suivi de *Les Mouches* , Paris, Gallimard, 1947, rééd. « Folio », 1984, p. 110.

171. Jean-Paul Sartre, « La République du silence », *Les Lettres françaises* , 16 septembre 1944, repris in *Situations* III, *op. cit.* , p. 11-14.

172. Sur les ambiguïtés de cet usage du « nous », je renvoie à l'analyse de Susan Suleiman, « Choisir son passé », in Ingrid Galster (dir.), *La Naissance du « phénomène Sartre »* , Seuil, 2001, p. 213-237.

173. J.-P. Sartre, « La République du silence », art. cité, p. 14.

174. Jean-Paul Sartre, « Paris sous l'Occupation », repris in *Situations* III, *op. cit.* , p. 15-42.

175. *Ibid.* , p. 37-38 (c'est Sartre qui souligne).

176. *Ibid.* , p. 30.

177. Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation avec le juge Raoult, 25 novembre 1944.

178. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », in *Situations* III, *op. cit.* , p. 55.

179. *Ibid.* , p. 56.

180. « […] il ne suffit pas d'exécuter quelques traîtres », écrit-il in *ibid.* , p. 60.

181. S. Suleiman, « Choisir son passé », art. cité.

182. J.-P. Sartre, *Les Mots* , *op. cit.* , p. 150-152.

183. Dans un article intitulé « Paul & Jean-Paul », Jacques Laurent établira une comparaison entre Paul Bourget et Jean-Paul Sartre, « orgueilleux l'un et l'autre de leurs études universitaires », qui ont introduit des méthodes scientifiques dans l'univers romanesque pour démontrer leurs thèses ; Jacques Laurent, « Paul & Jean-Paul », *La Table ronde* , février 1951, p. 22-53 (p. 27 pour la citation).

184. Armand Petitjean, « Situation de l'écrivain français actuel », *Esprit* , n° 60, 1er septembre 1937, p. 699-708.

185. J.-P. Sartre, *Baudelaire* , Paris, Gallimard, 1947, renouvelé en 1975, p. 46.

186. André Billy, « Faut-il réhabiliter Baudelaire ? », *Le Littéraire* , 12 octobre 1946.

187. Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* » [octobre 1945], *Situations* II, *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 1948, renouvelé en 1975, p. 14-15.

188. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* , *op. cit.* , rééd. « Folio », 1993, p. 139-140. Désormais *QL.* Les pages des citations renvoient à cette édition.

189. Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps Modernes* », art . cité, p. 11.

190. Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »* , Paris, Minuit, 1985, p. 143. Voir aussi, sur cette question, Denis Hollier, « Actes sans paroles », *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)* , Paris, Minuit, 1993, p. 37-53.

191. É. Helsey, « Robert Brasillach est condamné à mort », art. cité.

192. Michel Leiris, « Ce que parler veut dire », *Les Lettres françaises* , 28 octobre 1944.

193. Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme » [1947], repris in *Questions* III et IV, Paris, Gallimard, « Tel », p. 68.

194. J.-P. Sartre, *Les Mots* , *op. cit.* , p. 142.

195. *Id.* , *La Responsabilité de l'écrivain* , Paris, Verdier, 1998, p. 17 (désormais *RE*).

196. *Ibid.* , p. 21. Voir aussi *Qu'est-ce que la littérature ?* , *op. cit.* , p. 30 : « […] se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore. »

197. *Id.* , « Présentation des *Temps Modernes* », art. cité, p. 13.

198. *Id.* , *Baudelaire* , *op. cit.* , p. 65.

199. *** [Jean-Paul Sartre], « La littérature, cette liberté ! », *Les Lettres françaises* , n° 15, avril 1944.

200. Dans sa conférence *L'existentialisme est un humanisme* (*op. cit.* , p. 66), Sartre précise cependant que l'art et la morale ont en commun la création et l'invention, dans la mesure où il s'agit, pour lui, d'une morale de la liberté.

201. *** [Jean-Paul Sartre], « La littérature, cette liberté ! », art. cité.

202. Réquisitoire de Me André Boissarie, sténographie du procès d'Hérold-Paquis, Archives René Bluet, AN : 334 AP 15, p. 2-3.

203. « Il n'y a scandale que du moment où un homme traite ses semblables comme des objets, où il leur dénie par les tortures, l'humiliation, la servitude, l'assassinat, leur existence d'hommes. La haine, c'est la saisie de la liberté d'autrui en tant qu'elle s'emploie à réaliser ce mal absolu qu'est la dégradation de l'homme en chose. » Simone de Beauvoir, « œil pour œil », *Les Temps modernes* , février 1946, p. 816-817 et 828. Voir aussi, sur ce point, A. Kaplan, *Intelligence avec l'ennemi* , *op. cit.* , p. 232.

204. Simone de Beauvoir, *La Force des choses* , *op. cit.* , p. 33.

205. Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale,* Paris, Gallimard, 1983, p. 17 (c'est Sartre qui souligne).

206. « Les écrivains et la politique. Pourquoi ne vous présentez-vous pas aux élections ? », *Le Littéraire* , 1er juin 1946.

207. Voir Gisèle Sapiro, « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France de la "drôle de Guerre" à la guerre froide », *Sociétés & Représentations* , n° 15, décembre 2002, p. 155-176. Sur les intellectuels communistes à cette époque, voir Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le Parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)* , Paris, Fayard, 1983, et Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)* , Paris, La Découverte, 2005.

208. Selon l'expression de Pierre Bourdieu, « L'intellectuel total et l'illusion de la toute-puissance de la pensée », *Les Règles de l'art* , *op. cit.* , p. 293-297.

209. G. Sapiro, « Modèles d'intervention politique des écrivains », art. cité.

Épilogue

De l'engagement à une éthique de la forme : les avatars de la responsabilité de l'écrivain depuis 1945

Les notions de responsabilité et de liberté, on l'a vu tout au long de cet ouvrage, sont étroitement liées. Historiquement, elles se sont définies en rapport l'une avec l'autre : la responsabilité pénale s'est construite autour d'une conception subjective qui suppose le libre arbitre, donc la liberté individuelle, mais elle a en même temps limité l'expression de cette liberté. C'est en luttant contre les contraintes et les restrictions qui leur étaient imposées par les pouvoirs temporels et spirituels – notamment à travers la responsabilité pénale – que les écrivains ont élaboré certains des principes qui fondent notre conception présente de la liberté. Certes, bon nombre d'hommes de lettres se sont mis au service des forces temporelles et spirituelles, se faisant les idéologues de l'autoritarisme, du sectarisme et du racisme. Mais les écrivains situés au pôle autonome du champ littéraire auront contribué, en défendant leurs valeurs propres, à les universaliser : liberté d'opinion, liberté d'expression, liberté de discussion, liberté de création, primat de la vérité (scientifique, judiciaire) contre le dogme (religieux, nationaliste), défense de l'autonomie et de la souveraineté des peuples contre les différentes formes de domination (monarchique, oligarchique, classiste) ou d'impérialisme, religieux ou laïque (occupation étrangère, colonialisme).

Un tel parcours permet également de poser les jalons d'une histoire de la morale publique. L'autonomisation de la philosophie morale par rapport à la religion au XVIIIe siècle a permis que le dogme devienne objet d'examen critique. Cette autonomisation est entérinée par les lois de 1819, qui soustraient cependant à la libre discussion les principes de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme, considérées comme des « vérités[1] ». Il faut attendre la loi républicaine de 1881 pour que la religion soit exclue des domaines protégés par l'État, donc privatisée par rapport à une morale publique désormais définie comme laïque. Ceci implique une

redéfinition de l'outrage aux bonnes mœurs par l'écrit. Si, sous la Restauration, les lois de Serre opèrent une distinction, parmi les délits de presse, entre d'un côté les atteintes à la morale publique et religieuse, de l'autre l'outrage aux bonnes mœurs, le Second Empire marque une étape supplémentaire dans le processus de la laïcisation et de la monopolisation de la morale par l'État, avec la formation d'une morale publique laïque fondée sur les deux piliers de l'ordre social que sont la famille et la propriété. Dépolitisée en principe avec l'avènement du régime de démocratie libérale, la morale publique est en réalité nationalisée sous la Troisième République : la défense de l'ordre public se réclame désormais de l'intérêt national, qui fonde la lutte contre la pornographie et contre les ennemis du régime, que la loi ne permet pas de poursuivre en tant que tels. La définition nationale de la responsabilité de l'auteur culmine à la Libération, quand les collaborateurs sont jugés pour le crime de trahison.

Ces conceptions de la morale ont été combattues ou à tout le moins remises en cause par des écrivains qui leur ont opposé à chaque fois un principe plus universel : liberté d'expression sous la Restauration (Béranger, Paul-Louis Courier, les idéologues), liberté de création sous le Second Empire (Flaubert, Baudelaire et les tenants de l'art pour l'art), vérité sous la Troisième République (Zola et les naturalistes). En définitive, tout en renforçant l'autorité des écrivains par le simple fait de conforter la croyance dans les pouvoirs de l'écrit, les procès n'ont fait qu'amplifier le succès des livres condamnés et, à travers les débats publics qu'ils ont suscités, diffuser ces principes, ainsi que le prédisait Me Dupin lors du procès Béranger :

> […] on voudrait effacer des traits qu'on regarde comme injurieux, et, de passagers qu'ils étaient par leur nature, on les rend éternels comme l'histoire à laquelle on les associe ! Au lieu de les détourner de soi, on vient avouer qu'ils ont frappé droit au but, on se dit percé de part en part ! […] [l'expérience] attesterait que toutes les poursuites de ce genre ont produit un résultat contraire à celui qu'on s'en était promis.

La revendication de l'autonomie des écrivains contre les pouvoirs économiques, politiques et religieux s'est effectuée, comme pour d'autres professions, en affirmant des valeurs propres : défense de la beauté et de la vérité, sincérité, probité, désintéressement, responsabilité. Ces valeurs ont été réinvesties et universalisées dans les combats politiques dans lesquels ils s'engagent, comme moyen de réaffirmer leur pouvoir symbolique.

Cependant, après avoir participé à la lutte pour la reconnaissance des « capacités », les écrivains se trouvent, dès le milieu du XIXe siècle, en concurrence avec les nouveaux groupes professionnels qui interviennent au nom de leur expertise – c'est le cas notamment

des nouvelles sciences sociales : statisticiens, démographes, économistes, sociologues[2]. Ne détenant aucun savoir positif, ils se trouvent fragilisés dans leur position sociale à un moment où les valeurs scientifiques s'affirment contre celles de la culture littéraire. Sous ce rapport, on peut voir dans les procès intentés aux écrivains naturalistes le signe de l'échec que rencontre Zola dans sa tentative de faire de la littérature un domaine d'expertise sociale à part entière. Dans le même temps, ces procès reflètent la croyance en son pouvoir subversif.

Or, malgré l'engagement politique de Zola dans l'affaire Dreyfus, qui entend illustrer une nouvelle éthique professionnelle de l'écrivain, la notion même de responsabilité demeure accaparée par les intellectuels conservateurs qui, à la suite de Paul Bourget, l'emploient pour limiter les droits de la création et la liberté d'expression, en les subordonnant à des valeurs supérieures, notamment l'« intérêt national ». Bien que remise en question dans les années 1930 par la construction de la cause antifasciste autour de la liberté de la culture face à la barbarie nazie, cette opposition entre liberté et responsabilité continue de prédominer jusqu'à l'expérience de l'Occupation. Alors que les porte-parole du régime de Vichy la reprennent à leur compte pour justifier la suppression de la liberté d'expression au nom de l'« intérêt national », les écrivains de la Résistance se réapproprient la notion de responsabilité dans un combat idéologique qui associe étroitement la lutte pour la reconquête de l'autonomie littéraire à la défense de l'indépendance nationale et à celle de l'idée de liberté héritée de la Révolution française. Le cadre dans lequel se définit cette responsabilité demeure cependant la nation. En témoignent les procès de l'épuration, au cours desquels les hommes de lettres collaborateurs sont convaincus de trahison. S'ils paraissent mettre à nouveau en balance l'intérêt national et la liberté d'expression, ces procès posent en réalité la question de l'abus du pouvoir des mots dans un contexte de suppression de cette liberté. C'est largement en réaction contre cet abus que s'était formée, dans le secret, une opposition intellectuelle sous l'Occupation, opposition à laquelle Sartre a fourni son substrat théorique en faisant de la liberté la condition même de l'acte de communication, c'est-à-dire de la littérature, et de la défense de la liberté la responsabilité première de l'écrivain. Qui plus est, il élabore une morale universelle fondée sur le principe de la liberté qui se démarque de la définition strictement nationale de la responsabilité au nom de laquelle sont jugés les intellectuels collaborateurs, assignant à l'écrivain un rôle primordial dans l'incarnation de cette nouvelle conception de la responsabilité, dont Voltaire, Zola et Gide sont

érigés en précurseurs.

Toutefois, si elle apporte une réponse magistrale à une problématique inscrite dans la conjoncture de l'après-guerre, la conception sartrienne de la littérature engagée est loin de résoudre tous les problèmes posés par la question de la responsabilité de l'écrivain. Très vite, elle se heurte à une double limite, d'un côté celle des contraintes imposées par la logique politique, de l'autre celle de l'autonomie de la littérature par rapport à des enjeux extérieurs. Tiraillée entre ces deux logiques, la problématique de la responsabilité de l'écrivain reste le terrain de tensions et de contradictions qui se redéfinissent au fil de l'évolution des relations entre les écrivains et le pouvoir et des transformations du champ intellectuel : contradiction entre le rôle politique qu'entendent jouer une nouvelle génération d'écrivains conduits, par l'expérience de la guerre, à prendre conscience de leur responsabilité pour-soi (subjective) et un État qui, tout en reconnaissant à la littérature une certaine autonomie, développe – après les procès de l'épuration, qui ont porté à son comble la conception subjective de la responsabilité des intellectuels – un système de censure administrative écartant la question de l'intention et du sens donnés par les auteurs et les éditeurs à leur acte pour se resserrer sur les dangers supposés des publications interdites, c'est-à-dire sur la seule dimension objective de la responsabilité ; tension entre ce rôle d'intellectuel, voire d'« intellectuel total », auquel aspirent nombre d'écrivains et leur marginalisation progressive au sein d'un champ intellectuel marqué par la division du travail d'expertise, qui connaît à partir des années 1950 une deuxième phase avec la professionnalisation des sciences humaines et sociales ; tension enfin, au sein même du champ littéraire, entre une éthique de responsabilité qui, bien que se voulant autonome, met en avant les enjeux moraux et idéologiques auquel est confronté l'écrivain, à l'instar de Sartre, et une revendication d'irresponsabilité qu'un Jean Paulhan conçoit comme un « droit à l'aberration ».

Une autonomie contrôlée : le rôle des ligues de moralité et les mesures préventives

De l'histoire désormais bien connue des démêlés du monde des lettres avec la justice dans une période qui aurait pourtant dû s'inscrire dans la continuité du processus de libéralisation amorcé dans l'entre-deux-guerres, on rappellera quelques étapes afin d'éclairer notre problématique. Rétabli à la Libération moyennant un certain

nombre de modifications, le cadre législatif de 1881 est resté en vigueur, assorti des mesures de 1939[3] : le décret-loi du 6 mai, étendant au livre l'article 14 de la loi de 1881 qui permet d'interdire sur le territoire français les périodiques en langue étrangère ou de provenance étrangère[4], celui du 29 juillet sur l'offense aux mœurs, promulgué dans le cadre du Code de la famille, et le décret-loi Marchandeau du 21 avril réprimant la diffamation et l'injure raciales.

À ce dispositif s'ajoute, en 1949, la loi de protection de la jeunesse, inscrite dans la continuité des luttes engagées dès avant la guerre contre les illustrés de bandes dessinées (un premier projet avait été élaboré en 1940 par la Ligue pour le relèvement de la moralité publique), et soutenue après la Libération aussi bien par les catholiques que par la gauche socialiste et communiste (même si les députés communistes ne voteront finalement pas en sa faveur, l'article prévoyant des mesures pour protéger la production française de la concurrence américaine ayant été rejeté par le Conseil de la République[5]). Son article 2 interdit les publications comportant des récits ou illustrations « présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche, ou tout acte qualifié crime ou délit, ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ». Ou encore, selon l'ajout de 1954, « à inspirer ou à entretenir des préjugés ethniques ». Qui plus est, l'article 14, introduit par amendement dans le projet de loi et promis à un avenir fertile, permet au ministre de l'Intérieur d'interdire des publications « de toute nature », et non plus seulement celles destinées à la jeunesse, si elles peuvent tomber entre les mains d'un mineur. Une commission de contrôle et de surveillance des publications destinées à la jeunesse est mise en place en 1950, qui est toujours en activité[6].

Inscrivant la lutte contre l'offense aux mœurs dans le cadre de l'idéologie familialiste, le décret-loi du 29 juillet donnait, on s'en souvient, le droit aux ligues de moralité agréées à cet effet de se constituer partie civile dans les affaires d'outrages aux bonnes mœurs, rapprochant ainsi la législation française du modèle anglo-américain. Entre 1946 et 1947, époque qui voit le vote de la loi réhabilitant *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, Daniel Parker, un des animateurs du Cartel d'action morale et sociale, qui prend la suite de la Ligue pour le relèvement de la moralité publique, porte plainte contre les éditeurs de Henry Miller en français, à savoir les éditions Denoël, les éditions du Chêne, puis les éditions Gallimard, et contre Jean d'Halluin, l'éditeur de *J'irai cracher sur vos tombes* : ce roman, paru aux éditions du Scorpion en novembre 1946, se

présente comme traduit de l'américain par Boris Vian, qui se cache, en réalité, ainsi que le suppute très vite la presse de l'époque, derrière le pseudonyme de Vernon Sullivan.

Les plaintes déposées en juin 1946 visent d'abord l'éditeur du *Tropique du cancer*, Denoël, et celui du *Tropique du capricorne*, les éditions du Chêne (lancées en 1941 par Maurice Girodias, fils du premier éditeur de Miller, Jack Kahane, le fondateur d'Obelisk Press ; elles seront rachetées en 1951 par Hachette). Lors de sa séance du 12 juillet, la Commission consultative spéciale chargée d'examiner les livres selon le décret du 12 juillet 1939 a considéré les deux ouvrages comme justiciables de poursuites, et a demandé à examiner *Printemps noir*, paru en mars 1946 chez Gallimard[7]. Notons que, justifiant les pires craintes quant à l'implication de la Société des gens de lettres dans le processus judiciaire, cet avis a été pris sur la base du rapport de son représentant, Guy Chastel, qui, loin de défendre les droits de la littérature face aux ligues de moralité, considère que dans ces deux ouvrages s'étale « la pornographie la plus basse et la plus offensive dans une langue volontairement crapuleuse », selon le journal *Combat* du 7 février 1947. Après avoir écoulé le premier tirage de 3 000 exemplaires, Gallimard doit le retirer de la vente au mois d'octobre et en suspendre la réimpression, à la demande, semble-t-il, du président du Syndicat des éditeurs afin d'éviter des poursuites, annoncées dès la fin 1946. Elles interviennent en février 1947, en même temps que celles lancées contre *J'irai cracher sur vos tombes*[8], déclenchant une vaste campagne de presse en faveur de la liberté d'expression. Un Comité pour la défense de Henry Miller et de la liberté d'expression se forme : animé par Maurice Nadeau alors journaliste à *Combat*, il compte entre autres André Gide, Jean-Paul Sartre, André Breton, Paul Éluard, Raymond Queneau, Georges Bataille. Face à cette mobilisation, le ministère de la Justice laisse traîner l'affaire jusqu'à la loi d'amnistie prononcée le 16 août 1947 par le nouveau président de la République, Vincent Auriol.

Boris Vian ne bénéficie pas d'un tel soutien, les avis du monde des lettres étant partagés sur la qualité d'un roman qui s'inscrit dans un genre – le roman noir – encore considéré comme populaire, et qui se vend à des dizaines de milliers d'exemplaires. Qui plus est, le 28 mars 1947, les journaux révèlent un fait divers survenu la veille : le livre a été retrouvé au chevet d'un homme qui a assassiné sa maîtresse. Un crime propre à réactiver les représentations du XIXe siècle sur la contagion morale par le livre, comme l'attestent les commentaires de la presse : « Hanté par ses lectures, un homme étrangle sa maîtresse en suivant les méthodes de son livre de chevet », titre *La France libre* le lendemain.

Libération n'est pas en reste : « “Ma main s'est refermée sur sa gorge sans que je puisse m'en empêcher.” Ayant lu ces mots, Edmond a étranglé Anne-Marie[9] ».

L'affaire dépasse les espoirs du Cartel d'action morale et sociale qui s'était borné, dans la plainte déposée contre le livre, à expliquer qu'il pouvait « inciter les adolescents à des actes de débauche et de sadisme[10] ». Surtout, elle met en question « la responsabilité de l'écrivain », comme l'écrit le 29 mars dans *France-Soir* un journaliste qui y voit le fruit de la « puissance de suggestion » d'un livre sur un « esprit faible, malade moral », dont il a « achevé de bouleverser [le cerveau], déréglé déjà par la douleur de perdre une maîtresse pour laquelle il a gâché sa vie[11] ». Suggestion, mimétisme, imitation volontaire ou non (on dit que le livre a été retrouvé ouvert à la page décrivant la strangulation, certains passages cochés), le schème est repris par toute la presse (qui ne craint pas, elle, de donner un bel exemple de mimétisme), servant d'argument aux contempteurs de la liberté d'expression, à l'instar de ce journaliste de *La Croix du Nord* qui avance, le 4 mai : « La preuve est pourtant faite qu'un livre peut influencer jusqu'à la copie une cervelle mal faite ou malade, et toutes les explications pathologiques données à ces cas d'imitation ne suppriment pas les conséquences cruelles et sanglantes de certains écrits[12]. »

Invité par le magazine *Point de vue* à dire comment il conçoit sa responsabilité d'écrivain, Boris Vian (qui n'a pas encore révélé être l'auteur du livre) s'explique dans un article paru le 8 mai 1947 sous le titre « Je ne suis pas un assassin ». Donnant « la palme » au quotidien (*La France libre*) qui a imputé *J'irai cracher sur vos tombes* à Kafka, il se moque de ces « audacieux représentants de la presse française » qui font du livre le « Manuel du parfait étrangleur » – « au même titre, nul ne l'ignore, que *Le Nœud de vipères* est le bréviaire des empoisonneurs, *L'Immoraliste* la clef des affaires de mœurs et le *Roller-Catch* la source des innombrables crimes commis sur patins à roulettes ». Pour Vian, la question de la responsabilité de l'écrivain relève du pur narcissisme : d'une part, un auteur est « le type même de l'irresponsable », celui qui « accomplit les volte-face les plus brillantes (Aragon, Gide, etc.), qui prête l'oreille à ses moindres désordres moraux ou physiologiques, qui s'empresse d'en faire un plat et de charger ce plat de tartines, d'invoquer le “drame” de l'écrivain, de grossir, en somme, à tout bout de champ, son petit remue-ménage intime » ; d'autre part, ceux qui « s'imaginent qu'un livre, qu'un poème peuvent quelque chose, sont des poseurs. Un lecteur peut quelque chose ; il peut même invoquer le livre comme prétexte, avant l'action, ou comme justification après elle. Mais c'est nier la liberté

et donner des armes dangereuses aux avocats des crapules que d'écrire "ayant lu ces lignes, il étrangla son amie[13]" […] ». Vian rejoint ainsi les thèses des partisans de l'irresponsabilité de l'écrivain qui invoquent, depuis Flaubert et Wilde, la responsabilité du lecteur.

Débouté du fait de l'amnistie prononcée par le président Auriol, le Cartel d'action morale et sociale renouvelle sa plainte en 1948, à l'occasion de la réédition du livre et de sa traduction en anglais, qui sont interdites par arrêté ministériel. Le 29 avril de la même année, Vian, qui en a reconnu la paternité, et son éditeur comparaissent devant le tribunal de correctionnelle de la Seine pour deux livres, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*.

Si les attaques contre Miller et Vian s'alimentent aux discours anti-américanistes qui dénoncent l'influence nocive des productions d'outre-Atlantique, les verdicts entérinent l'écart entre la tolérance dont bénéficie désormais le pôle de production restreinte du champ littéraire et la sévérité que le juge réserve à la littérature populaire, dans laquelle on range les romans de Vian du fait du genre, le roman noir, et de ses tirages élevés (le premier a atteint les 100 000 exemplaires au moment de l'interdiction). À la différence de l'affaire Miller, dont le dossier d'instruction débouchera sur un non-lieu, prononcé le 7 juin 1950, Boris Vian et son éditeur sont condamnés à 100 000 francs d'amende, les imprimeurs de chacun des livres respectivement à 20 000 et 25 000 francs ; les ouvrages, considérés par le jugement comme « empreints d'obsession sexuelle », au retrait de la circulation et à la destruction[14]. Cette décision confirme les craintes d'abus de la répression commis sous la pression des ligues de moralité et les sociétés de familles nombreuses, à savoir les saisies et poursuites engagées contre des ouvrages sans consultation préalable de la commission prévue à cet effet, procédure qu'autorise du reste un décret promulgué en 1948 : le poète Isidore Isou, fondateur du mouvement lettriste (dont fera brièvement partie Guy Debord), est ainsi condamné le 9 mai 1950 à huit mois de prison avec sursis et 200 000 francs d'amende pour avoir publié l'année précédente, aux Escaliers de Lausanne, *Isou ou la Mécanique des femmes*, extrait de son roman autobiographique *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, qui avait été retranché de la version parue chez Gallimard en 1947[15]. Ayant engagé une procédure en appel, Vian bénéficiera en fait de la grande loi d'amnistie du 6 août 1953, principalement destinée à pardonner les faits de collaboration en vue de la réconciliation nationale.

Mais les éditeurs de Miller ne sont pas au bout de leurs peines. En

1950, les éditions anglaise (aux éditions du Chêne) et françaises (à la Terre du feu) de *Sexus* sont interdites sur avis de la commission qui décrit ce livre comme mettant en scène « un “héros” en proie à l’érotomanie et tir[ant] prétexte de ce comportement pour multiplier les descriptions dont le caractère pornographique est évident et d’où se dégage une impression morbide particulièrement pernicieuse[16] ». Les craintes de la réaction du monde des lettres retarderont l’instruction du dossier Miller, qui se conclura une fois de plus sur un non-lieu sept ans plus tard. En revanche, Jean Genet, poursuivi sur un avis rendu par la commission au même moment pour deux ouvrages, *La Galère* et *Querelle de Brest*, publiés sous le manteau avec des illustrations (facteur aggravant), et traitant d’un sujet encore plus tabou, celui de l’homosexualité[17], écope de huit mois de prison et de 100 000 francs d’amende (jugement qui sera cassé en 1956).

Deux autres affaires d’offense aux mœurs par voie du livre occupent à cette époque le monde des lettres. Elles visent toutes deux un jeune éditeur, Jean-Jacques Pauvert, qui a entrepris en 1947 d’éditer les œuvres complètes du marquis de Sade, en vue de les mettre à disposition du « public intellectuel[18] ». Quatre titres sont incriminés : *La Philosophie dans le boudoir*, *La Nouvelle Justine*, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* et *Histoire de Juliette*. Lors du procès, qui se tient le 15 décembre 1956, la défense, constituée, outre Pauvert lui-même, par Me Maurice Garçon, deux témoins cités, Jean Paulhan et Georges Bataille, ainsi que par Jean Cocteau et André Breton, qui ont rédigé des lettres à l’intention du tribunal, déploie, sans succès, un argumentaire très élaboré, dans la tradition des plaidoyers du XIXe siècle : Sade est un écrivain majeur de la littérature française, qu’il faut, disent-ils, distinguer des auteurs pornographiques, un philosophe qui a exploré dans son œuvre la thèse selon laquelle l’homme est foncièrement méchant. S’ils en reconnaissent le caractère obscène, cette œuvre étudiée par des médecins et des universitaires, commentée par des écrivains comme Lamartine, Baudelaire, Apollinaire, traduite à l’étranger, est un document de premier ordre sur les pathologies sexuelles, qui fait de Sade le précurseur de Krafft-Ebing, Havelock Ellis, et surtout de Freud, en ce qu’il explore la sexualité pour comprendre la société. Condamnée sous l’Empire et sous la Restauration, cette œuvre, qui a circulé sous le manteau, mérite, au vu de l’évolution des mœurs, d’être mise à disposition du public intellectuel qui souhaiterait l’étudier. Quant à l’éditeur qui a entrepris cette publication, il n’a pas recherché le scandale ni visé un large public, comme en témoignent l’édition sévère, brochée de noir et dépourvue d’illustrations, le tirage restreint

(2 000 exemplaires pour la plupart des volumes ; 500 pour les ouvrages incriminés), et le prix élevé (5 400 francs pour les dix volumes de l'*Histoire de Juliette*).

Nonobstant le réquisitoire modéré du substitut Maynier, qui redoute d'être logé à la même enseigne que Pinard aux yeux de la postérité, la cour ne se laisse pas convaincre et juge que, « malgré ses qualités littéraires », l'œuvre de Sade présente bien « un caractère outrageant pour les mœurs, qui ne pouvait échapper à Pauvert », sa philosophie s'accompagnant de descriptions susceptibles d'avoir des conséquences nocives, et que l'éditeur, agissant en connaissance de cause, puisqu'il a reconnu le caractère obscène et dangereux de l'œuvre, n'a pas, contrairement à ses affirmations, pris les précautions d'usage pour que l'œuvre ne tombe pas dans les mains de n'importe qui, puisqu'elle figure à son catalogue, qu'il l'a vendue par souscription, encartant des bulletins pour les titres incriminées dans les autres volumes, et qu'il a fait paraître une publicité dans *Le Crapouillot*[19]. En fait de publicité, il s'agissait d'une critique, confusion significative. Ce n'est, toutefois, pas là que résidait l'erreur de ce jugement, mais dans le fait d'avoir condamné la philosophie nihiliste de Sade, outrepassant ainsi le cadre de l'outrage aux mœurs pour frapper le domaine des idées, selon une conception qui renvoie à l'ancienne notion de « morale publique », abrogée par la loi de 1881, comme le pointe l'avocat général Jean Boucheron dans les conclusions qu'il dépose lors du procès en appel le 12 mars 1958. Et l'avocat général de réclamer pour les écrivains, non pas une immunité telle qu'en bénéficient les magistrats et les témoins, mais une « franchise littéraire », au nom de la liberté de la littérature et de l'art, au même titre que celle dont jouit la science :

> L'écrivain qui n'est ni médecin, ni psychiatre, qui ne revendique ni la qualité de philosophe, ni celle de sociologue et qui prétend seulement être « romancier » affirme que comme romancier il a le droit de traiter sous la forme du roman même des aberrations de l'homme, parce qu'il a le droit d'apporter sa contribution à la connaissance de l'homme, de révéler l'homme à lui-même. La sexualité n'est plus réservée à des ouvrages de pathologie ou à des études de morale. Liberté du thème et liberté du sujet, liberté de la forme d'expression, voilà ce que revendiquent le romancier et le poète. Il faut reconnaître que le public leur donne raison[20] […].

Bel écho au projet zolien, ce plaidoyer en faveur d'une « franchise littéraire », qui exempterait l'écrivain de la responsabilité pénale au nom de sa contribution à la connaissance de l'homme, atteste l'autonomie conquise par le monde des lettres depuis un siècle. Cependant, le jugement ne le valide pas. Considérant que « si la loi n'interdit l'étude ou l'exposé d'aucun sujet », elle « n'édicte d'autre part aucune immunité qui mettrait les savants, les penseurs, les littérateurs et les artistes à l'abri des poursuites pénales lorsque

leurs travaux ou leurs œuvres comportent un outrage aux bonnes mœurs », il réitère, au contraire, la distinction établie au XIXe siècle entre « l'exposé des recherches des médecins et des psychiatres qui traitent de ces sujets » et l'œuvre littéraire ou artistique, réservant l'exemption de la loi pénale aux premiers, au motif que ceux-ci sont

> évidemment à l'abri de toute poursuite lorsqu'ils s'adressent à d'autres chercheurs ou à des étudiants et que c'est à bon droit qu'il est fait confiance à la dignité de leur mission et à leur conscience pour reconnaître en leur faveur une véritable exemption de la loi pénale pour des travaux qui, par leur objet et le cercle restreint de ceux auxquels ils sont destinés, ne peuvent constituer une atteinte aux bonnes mœurs au sens de l'article 119 du décret du 29 juillet 1939.

En revanche, parce qu'elle est « destinée au public et parfois à un large public lorsqu'elle exprime et retrace les recherches de plus en plus approfondies en vue de la compréhension de la condition humaine et lorsqu'elle n'hésite pas, dans cette vue, à décrire les perversions sexuelles », l'œuvre littéraire ou artistique peut « entrer en conflit avec les exigences de la moralité publique[21] ». Si le jugement donne acte à l'avocat général sur le principe de la liberté de discussion philosophique, il réitère la condamnation des ouvrages de Sade pour obscénité et confirme le jugement contre Pauvert, mais sursoit au paiement de l'amende et fait verser les ouvrages interdits à la Bibliothèque nationale, en raison de leur qualité littéraire, selon une disposition prévue par la loi du 29 juillet 1939[22].

Pauvert, qui a aussi réédité clandestinement *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, paru pour la première fois en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch, est alors sous le coup de nouvelles poursuites pour la publication en 1954 d'*Histoire d'O* de Pauline Réage (*alias* Dominique Aury, dont la véritable identité ne sera révélée que quatre décennies plus tard), ouvrage préfacé par Jean Paulhan, qui est inculpé comme complice de l'éditeur non pour sa préface mais pour lui avoir transmis le manuscrit. Malgré l'avis de la commission qui juge le livre « violemment immoral », le procès n'aura pas lieu[23]. En revanche, l'édition anglaise publiée parallèlement par Maurice Girodias est saisie chez l'imprimeur le 27 septembre 1955. Ce dernier va renouveler l'expérience l'année suivante avec l'interdiction de *Lolita* de Vladimir Nabokov le 10 décembre 1956, par arrêté du ministre de l'Intérieur, sur la base du décret du 6 mai 1939 concernant les publications étrangères sur le territoire français (mesure qui avait servi à interdire également l'édition anglaise de *Sexus* aux éditions du Chêne). La décision est cassée par la cour d'appel en février 1958, puis à nouveau en juillet 1959, après que le ministre a réitéré la

mesure d'interdiction, au motif que la loi vise avant tout « les propagandes subversives menées en France par voie de la presse étrangère », ainsi qu'il est précisé dans le décret-loi de 1939[24]. Gallimard venait d'ailleurs d'en publier la traduction en français sans être inquiété.

L'arsenal répressif s'est pourtant durci en 1958. Une ordonnance en date du 23 décembre aggrave les peines pour offense aux bonnes mœurs par l'interdiction d'exercer pendant six mois ou de remplir des fonctions de direction dans la presse et l'édition (article qui ne sera abrogé qu'en 1992 par le nouveau Code pénal), tandis qu'aux interdictions prévues par l'article 14 de la loi de 1949 s'ajoutent une interdiction de publicité sous quelque forme que ce soit (y compris l'inscription au catalogue ou dans une bibliographie) et l'obligation de dépôt préalable pour les éditeurs récidivistes[25]. Mais c'est évidemment sur le plan politique que se joue alors principalement la lutte pour la liberté d'expression.

Emprisonner Sartre ? L'engagement anticolonialiste des intellectuels pendant la guerre d'Algérie

Les guerres anticoloniales, et tout particulièrement la guerre d'Algérie opposent à nouveau liberté d'expression et « intérêt national », dans sa définition la plus étriquée. Moment de forte mobilisation des intellectuels, avec notamment la constitution, à l'automne 1955, du Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord[26], cette période voit le rétablissement de la censure par la loi du 3 avril 1956 déclarant l'état d'urgence, qui habilite les autorités administratives à différents échelons de l'État « à prendre toutes les mesures pour assurer le contrôle de la presse et des publications de toute nature », ainsi que de la radio, du cinéma et du théâtre, puis le décret du 17 mars 1956 visant « l'ensemble des moyens d'expressions ». S'ensuivent de nombreuses saisies d'ouvrages (14 % de l'abondante production sur la guerre d'Algérie publiée entre 1958 et 1962[27]), dont sont victimes en particulier Maspero (13) et les Éditions de Minuit (11), et les poursuites engagées contre les intellectuels anticolonialistes ou ceux qui dénoncent les exactions commises par l'armée française et le recours à la torture.

Contrairement à la période de la guerre, durant laquelle la littérature avait été une arme, un moyen d'exprimer, clandestinement, l'expérience vécue de l'oppression, il s'agit ici de s'informer d'une réalité dont on n'a que des bribes. Si à cette époque la scène éditoriale française voit émerger, après le mouvement de la

« littérature-nègre » porté par Aimé Césaire[28], des écrivains d'origine maghrébine, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Mouloud Feraoun (publiés aux Éditions du Seuil), les Éditions de Minuit, siège du nouveau roman, qui rejette le modèle sartrien de la littérature engagée, écartent les romans sur la guerre d'Algérie au profit de documents, mis à part un cas où la fiction se justifie, aux yeux de Jérôme Lindon, par la situation d'illégalité : *Le Déserteur* de Maurienne*alias* Jean-Louis Hurst[29]. Mis à part ce roman et *Le Refus* de Maurice Maschino, paru chez Maspero, les titres saisis sont principalement des essais politiques écrits par des intellectuels tiers-mondistes et/ou du tiers-monde, comme *L'An V de la Révolution algérienne* (Maspero, 1959, réédité sous le titre *Sociologie d'une révolution*) ou l'emblématique *Les Damnés de la terre* (Maspero, 1961) de Franz Fanon, et des documents, à commencer par *La Question* (Minuit, 1958), récit par le journaliste communiste Henri Alleg des tortures qu'il a subies[30]. Premier témoignage direct sur la torture par l'armée française, dont la dénonciation rassemble le camp de l'opposition, des partisans du FLN aux intellectuels plus modérés, le livre connaît un succès retentissant : 65 000 exemplaires vendus en cinq semaines, ce qui conduit l'éditeur à lancer une campagne « publicitaire » – affiches noires reproduisant la couverture du livre avec une phrase de Sartre tirée d'un article censuré : « Henri Alleg a payé le prix le plus élevé pour avoir le droit de rester un homme » –, qui vaut à l'ouvrage d'être saisi le 23 mars.

C'est contre la saisie de *La Question* et « contre toutes les saisies et atteintes à la liberté d'opinion et d'expression qui l'ont récemment précédée » que vont s'élever quatre écrivains hautement consacrés sur la scène internationale, membres du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord : Roger Martin du Gard, lauréat du prix Nobel de littérature, François Mauriac, lauréat de ce prix lui aussi, engagé dans la dénonciation de la torture depuis sa conférence de 1954 intitulée « Le témoin des bourreaux de Jésus-Christ », Jean-Paul Sartre et André Malraux, dans une « Adresse solennelle à M. le Président de la République », publiée dans *L'Express* le 17 avril 1958. Ils y somment, en outre, les pouvoirs publics, « au nom de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, de condamner sans équivoque l'usage de la torture[31] ». Ils mettent ainsi leur capital symbolique au service d'une double cause universelle – la liberté d'expression, les droits de l'homme – qui se réclame de l'héritage dreyfusard (le titre donné par Jérôme Lindon au livre *La Question* reprend celui d'un article de François Mauriac paru dans *L'Express* en janvier 1955, lequel se référait à la phrase du président de la cour pendant le

procès de Zola : « La question ne sera pas posée[32] »).

Mais l'enjeu dépasse rapidement la dénonciation morale de la torture et la défense de la liberté d'expression. Il s'agit de faire reconnaître le droit d'un peuple à l'autodétermination, et le droit des citoyens français à soutenir par tous les moyens cette revendication. Début septembre 1960, à la veille de l'ouverture des procès des réseaux de soutien au FLN, notamment celui de Francis Jeanson, une « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », signée par 121 intellectuels, est largement diffusée par voie postale, aucun journal ne pouvant la reproduire (le numéro d'octobre des *Temps modernes* paraît avec deux pages blanches suivies des signatures). Nombre d'entre eux sont cités comme témoins en défense au cours d'un procès qui se retourne progressivement contre les accusateurs. Une lettre de Sartre, datée du 16 septembre, enfonce le clou : « Ce qu[e les accusés] représentent, c'est l'avenir de la France. Et le pouvoir qui s'apprête à les juger ne représente déjà plus rien[33]… » Elle suscite un tollé – « une bombe », selon le titre de *L'Aurore* –, entraînant des inculpations contre les signataires du manifeste, le Premier ministre du moment, Michel Debré, ayant fait adopter le 22 septembre une ordonnance aggravant les peines destinées à sanctionner la provocation à l'insoumission. Premiers visés, les fonctionnaires sont menacés de suspension par une ordonnance promulguée le 29. Le général de Gaulle, qui a fait entrer un écrivain, André Malraux, dans son gouvernement, établit une distinction entre la sévérité requise à l'encontre des « serviteurs de l'État » et la tolérance qu'il faut accorder aux « intellectuels ». Citant Villon, Voltaire et Romain Rolland, il dit :

> Ces gens-là ont causé bien des tracas aux pouvoirs publics en leur temps mais il n'en est pas moins indispensable que la liberté de pensée et d'expression des intellectuels demeure respectée dans toute la mesure compatible avec l'obéissance aux lois de l'État et avec le souci de l'unité de la nation[34].

Les signataires ne seront pas condamnés. Illustration suprême de la conception sartrienne de la responsabilité de l'écrivain, ce moment marque aussi sa reconnaissance par le pouvoir. Soixante ans après l'affaire Dreyfus, elle triomphe de la raison d'État. Mais, par un paradoxe apparent, ce triomphe la menace désormais de routinisation.

Au sein du champ intellectuel, tout en suscitant une réaction des partisans de l'Algérie française sous la forme d'un « Manifeste des intellectuels français » qui dénonce les « professeurs de trahison[35] », la mobilisation en faveur du droit à l'insoumission

rebat les cartes : le camp des protestataires se divise autour de la question du respect du cadre légal et de celle du soutien au FLN. Tandis que des écrivains auparavant fort engagés, comme Mauriac, condamnent l'attitude de Sartre, le Manifeste des 121 révèle l'alliance des existentialistes et des surréalistes avec l'avant-garde des « nouveaux romanciers ». Dans un contexte d'essoufflement de la littérature existentialiste et de crise du réalisme socialiste[36], l'engagement de ces derniers montre que le refus de faire de la littérature le lieu d'une prise de position explicite n'implique pas le rejet d'une éthique de responsabilité de l'écrivain héritée de l'affaire Dreyfus et de la Résistance. Offrant une issue à l'alternative entre responsabilité et irresponsabilité qui divisait le champ littéraire depuis 1945, à un moment où le plus engagé des écrivains autonomes, Jean-Paul Sartre, a dû tirer les conséquences des dilemmes moraux que lui imposait son compagnonnage de route avec le Parti communiste, et où le plus « pur » des partisans de l'irresponsabilité, Jean Paulhan, après s'être rapproché de la droite dans le cadre de sa polémique avec le CNE, s'est rallié à de Gaulle[37], les « nouveaux romanciers » indiquent une autre voie : celle de l'engagement citoyen, qui repose sur la séparation entre littérature et politique.

Selon Alain Robbe-Grillet – qui, certes, n'est pas un homme de gauche –, l'art ne peut être un moyen au service d'une cause, fût-elle la Révolution, il ne doit pas enseigner, ni viser à l'efficacité. Soumis à un critère d'appréciation extérieur (politique ou moral), il s'expose à la routinisation, à l'orthodoxie. Pour qu'il soit art, il faut se résigner à sa gratuité. Aussi le nouveau roman refuse-t-il l'héritage humaniste, qui veut que la littérature soit porteuse d'une morale positive. Appelant au retour de « l'art pour l'art », Robbe-Grillet conclut : « Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage[38]. »

Robbe-Grillet s'inscrit ainsi dans la tradition flaubertienne qui consiste à ne revendiquer de responsabilité subjective que sur la forme. Cette conception a trouvé son théoricien en Roland Barthes, lequel, dès *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), oppose à la théorie sartrienne de la littérature engagée la notion d'« écriture », faisant de la forme et du langage le lieu véritable de l'engagement[39]. Pour Barthes, ainsi qu'il l'écrit en 1960, la responsabilité véritable de l'écrivain consiste à accepter l'idée que la littérature est un « *engagement manqué* », qui interroge, questionne, plutôt qu'il n'affirme[40]. Cette réflexion annonce le fameux article de 1968 sur la « mort de l'auteur », lequel aura un large retentissement[41]. De

même que la théorie sartrienne de la « littérature engagée » est l'expression la plus aboutie de la conception subjective de la responsabilité de l'écrivain, celle de Barthes propose une formulation paradigmatique de l'acception objective en refusant d'identifier le sens de l'œuvre à l'intention de l'auteur et en transférant la responsabilité subjective vers le lecteur, en particulier ce lecteur idéal qu'est le critique. Ainsi, une décennie après l'adoption de la loi de 1957 sur la propriété littéraire, qui entérine la conception personnaliste de l'auteur[42], l'identification de l'œuvre et de la personne de l'auteur se voit remise en cause, au profit d'une réflexion sur l'œuvre comme objet d'appropriation. Une évolution renforcée, comme on va le voir, par le recours accru à la censure administrative.

La marginalisation des écrivains dans le champ intellectuel

Que le travail sur la langue puisse être un puissant facteur de subversion de la vision du monde dominante sans pour autant délivrer un message idéologique univoque, la littérature sera encore appelée à en donner de beaux exemples. Il n'en reste pas moins que, dans un contexte d'expansion de la catégorie des « intellectuels » et de division accrue du travail d'expertise, qui voit l'institutionnalisation et la professionnalisation des sciences sociales, la posture des « nouveaux romanciers » accélère la délégitimation de la figure de l'« intellectuel total » incarnée par Sartre et son ambition de rendre compte d'un monde à l'étude duquel s'attellent des spécialistes armés de méthodes scientifiques, ou qui se veulent telles. Elle est également contestée par l'avant-garde situationniste, qui critique en même temps la division du travail intellectuel[43].

Accentuée par le renversement du rapport de force entre les sciences et les humanités, au détriment de ces dernières, cette évolution conduira Michel Foucault, pourtant philosophe comme Sartre, à réviser à la baisse les prétentions de l'« intellectuel total » qui s'érige en « maître de vérité et de justice[44] » pour les limiter, plus modestement, à son champ de compétence. Il en retient néanmoins la dimension critique, une critique qu'il veut spécifique et non globale, ancrée dans un savoir spécialisé. À égale distance de l'action politique et de la « neutralité » de l'expert, le travail de l'« intellectuel spécifique » consiste avant tout à repenser les catégories d'analyse du monde social et à redéfinir les problématiques pertinentes, contre les idées reçues et des schèmes de perception routiniers[45]. Refusant l'instrumentalisation des

sciences sociales par le pouvoir technocratique dans un contexte de clôture du champ politique[46], cette conception promeut une action politique (à laquelle l'intellectuel prend part en tant que citoyen) fondée sur un savoir spécialisé sur le monde social (qu'il contribue à élaborer dans son domaine de compétence), comme Foucault le fit lui-même en créant en 1971, avec Jean-Marie Domenach et Pierre Vidal-Naquet, le Groupe d'information sur les prisons, qui réunissait des magistrats, des avocats, des journalistes, des psychologues et des écrivains comme Hélène Cixous et Jean Genet[47].

La marginalisation de la parole de l'écrivain tient sans doute aussi, de manière plus générale, à l'élargissement de l'espace public et à la professionnalisation du métier de journaliste. Si le *Libé des écrivains* remémore, une fois par an, de façon quasi rituelle, une époque où les écrivains commentaient l'actualité dans la presse quotidienne, sa circonscription dans le temps et dans l'espace rappelle que cette époque est révolue, ne survivant qu'à travers l'écho parodique de quelques intellectuels médiatiques. Le processus de différenciation entre champ littéraire et champ journalistique, dont nous avons évoqué les prémices à la fin du XIXe siècle, se parachève dans les années 1960, avec le triomphe de la presse d'information sur la presse d'opinion. L'épuration, on l'a vu, a marqué un jalon dans ce processus par le discrédit jeté, durablement, sur la figure du polémiste. Certes, quelques écrivains, comme François Mauriac et son fils Claude, ou encore André Malraux, incarnent encore la figure du « conseiller du prince », et si, à l'instar de Jean Giraudoux en 1939, Malraux a pu occuper le poste de ministre de l'Information en 1945, celui de ministre des Affaires culturelles, qui lui est confié en 1959, marque une spécialisation des tâches politiques assignées aux écrivains dans des domaines relevant de leurs compétences, phénomène qui s'observe parallèlement au sein du Parti communiste dans les années 1950[48]. L'implication des organisations syndicales d'écrivains, notamment l'Union des écrivains, dans l'élaboration de la nouvelle politique du livre après 1968 s'inscrit dans la continuité de ce phénomène[49].

Mais la relativisation du poids moral de l'écrivain dans la société peut également être vue comme la contrepartie de l'autonomisation de la littérature et de la reconnaissance sociale de ses valeurs propres (dont le phénomène de professionnalisation évoqué ci-dessus est un des corollaires). Par un paradoxe apparent, l'acceptation, dans certaines limites, de cette autonomie par le pouvoir et la considération sociale qu'il accorde aux écrivains les plus reconnus contribuent, sinon à vider, du moins à délester leurs œuvres de

leur charge subversive. Dépouillée de sa dangerosité pour la société, la littérature serait devenue inoffensive. À moins de voir dans l'effet du triomphe des valeurs promues par les écrivains les plus hérétiques, liberté d'expression, décolonisation, libération des tabous sur la sexualité, une des raisons de la routinisation de leur prophétie[50]. Les deux hypothèses n'étant du reste pas incompatibles.

Il faut cependant ajouter à cela un phénomène relevé par nombre de spécialistes de la censure, à savoir le remplacement de la répression judiciaire, qui permettait un débat public, par une censure administrative, qui opère dans la plus grande discrétion[51]. Ce système a régi non seulement les publications d'origine étrangère ou en langue étrangère, jusqu'à ce qu'un arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme du 4 octobre 2004 oblige la France à les traiter de manière égale avec les publications françaises[52], mais aussi les écrits « de toute nature » pouvant présenter un danger pour la jeunesse, selon l'article 14 de la loi de 1949 (généralement parce qu'ils traitent de sexualité). Durci en 1958 par une interdiction de publicité qui équivalait à un enterrement du livre, il sera libéralisé en 1967, mais aura permis de prononcer 4 900 interdictions à différents niveaux de 1950 à 2000[53]. Si l'engagement de François Maspero et de Jérôme Lindon dans la guerre d'Algérie a paru déplacer la responsabilité subjective de l'écrivain à celle de l'éditeur, le développement de la censure administrative impose une conception objective de la responsabilité, écartant du débat public la question de l'intention et du sens qu'auteur et éditeur ont voulu donner à l'acte de publication, qui est au cœur du débat judiciaire. Elle fait évoluer la problématique de la responsabilité dans sa dimension morale vers celle du risque : celui que prend l'éditeur ou l'imprimeur à publier un ouvrage susceptible d'être interdit par mesure administrative sans aucune discussion[54]. C'est sur cet arrière-fond que vont éclore, à la fin des années 1960, les chroniques annoncées de la « mort de l'auteur », dont Barthes puis Foucault se sont fait l'écho[55].

Nombre d'éditeurs ont livré un combat actif contre le développement de cette censure administrative. L'affaire du livre de Carlos Marighela, *Pour la libération du Brésil*, publié au Seuil en 1970, en est le point culminant. Saisi et interdit par le ministre de l'Intérieur de l'époque, Raymond Marcellin, il fut réédité par vingt-quatre éditeurs, contraignant le ministère, à défaut de les poursuivre tous, à laisser l'ouvrage circuler. Cependant, fondée, au pôle de l'édition littéraire, sur la reconnaissance mutuelle, la solidarité corporative autour de la liberté d'expression a des

limites. Témoin les déboires de Jean-Jacques Pauvert qui, à la suite de cette affaire, demanda en vain à ces mêmes éditeurs de s'engager à publier un livre de droite et un livre pornographique sans mérite littéraire, pour illustrer la défense du principe de la liberté d'expression à l'état pur[56]. Cette position est le parfait pendant de la censure administrative en ce qu'elle occulte de manière symétrique la question de l'éthique de responsabilité de l'éditeur. Or, en apposant sa marque, l'éditeur se fait coproducteur du livre, il le légitime[57], ce livre l'engage, pour parler comme Sartre – à moins de ravaler son rôle à celui de l'imprimeur dont il s'est démarqué historiquement, mais alors il ne saurait vouloir continuer à fonctionner comme une « griffe » ou comme un « label de qualité » (dont on connaît pourtant l'importance comme repère pour le lecteur découragé face à l'avalanche continue de productions qui prennent la forme de livres[58]).

Pauvert conteste à ce propos le recours à la qualité littéraire comme bouclier protecteur face aux censeurs (alors que le danger des mauvais livres est, selon lui, beaucoup plus grand lorsqu'ils sont bien écrits[59]). Cet argument, qui renvoie à la traditionnelle hiérarchie établie au sein de la production et du lectorat, consiste en effet à revendiquer une immunité pour les œuvres dont la valeur littéraire est reconnue dans le champ littéraire, lequel affirme ainsi son autonomie, au détriment de la littérature populaire. Invoqué, on l'a vu, en défense de Miller ou de Sade, l'argument est réitéré à l'occasion d'une nouvelle mobilisation du monde des lettres en réaction à la triple interdiction qui frappe *Éden, Éden, Éden*, le deuxième livre de Pierre Guyotat, paru chez Gallimard, par un arrêté ministériel en date du 22 octobre 1970, en vertu de l'article 14 de la loi de 1949 sur la protection de la jeunesse.

Une pétition, signée par des intellectuels en vue comme Sartre, Derrida et Foucault, aux côtés de « nouveaux romanciers » (elle recueillera plusieurs centaines d'autres signatures), signale l'« importance littéraire » du livre, attestée par sa réception dans la presse, et s'élève « contre l'usage arbitraire qui est fait d'une loi destinée à l'origine à la protection de la jeunesse ». Parallèlement, un article de Jérôme Lindon, paru dans *Le Monde* du 8-9 novembre sous le titre « L'érotisme et la protection de la jeunesse », marque la solidarité des éditeurs littéraires. S'indignant d'une mesure arbitraire qui touche un livre publié par « une des plus grandes maisons d'édition du monde » et « précédé de trois préfaces retentissantes », de Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers, il reproche au ministère de n'avoir pas pris la peine de le soumettre à la commission désignée à cet effet, qui compte depuis

1967 un représentant du monde de l'édition (lui-même en l'occurrence). Il dénonce, en outre, l'hypocrisie du recours à l'article 14 de la loi de 1949 : *Éden, Éden, Éden* attentait-il réellement aux bonnes mœurs ? Il revenait alors au parquet de le poursuivre et de lui intenter un procès où l'auteur et l'éditeur eussent pu présenter leur défense et faire appel. Il s'étonne de cette décision, alors que deux ans plus tôt, le ministère n'avait pas suivi l'avis de la commission qui conseillait d'interdire au même titre la réédition des *Onze Mille Verges* d'Apollinaire aux éditions L'Or du temps, livre ô combien plus accessible par son « style clair et alerte[60] ».

Il s'agit donc bien, dans ce cas, de valeur littéraire et d'autorité à en juger. Ces combats tissent des liens de solidarité entre les éditeurs littéraires au pôle de production restreinte du champ éditorial[61], et fondent une alliance qui sera à l'origine de la nouvelle politique du livre mise en place par le ministère de la Culture en 1975, témoignant de leur succès à se faire reconnaître par l'État comme des intermédiaires culturels chargés d'une mission intellectuelle, autour de la croyance commune selon laquelle le livre n'est pas une marchandise comme les autres[62].

Par-delà la censure étatique, la concentration de l'édition pose de façon accrue la question des formes de censure qui s'exercent par un biais économique[63]. Dans un contexte de surproduction, les moyens d'empêcher l'existence d'un livre sont multiples et se situent non seulement en amont de l'accès à la publication, mais aussi en aval, depuis la distribution jusqu'à la présence en librairie. Les quelques cas médiatisés d'enquêtes journalistiques gênantes qu'on a tenté d'étouffer masquent la forêt des ouvrages condamnés à l'invisibilité dans l'espace de la distribution régi par la loi du marché (objectifs de vente à court terme) et voué à la concurrence acharnée que se livrent les grands groupes pour l'occupation du terrain. En France, l'existence d'un réseau de librairies indépendantes soutenu par l'État, en vertu de la politique précitée, permet néanmoins de maintenir un circuit de production restreinte vivant où s'exprime librement une pensée critique. Si les grands éditeurs (indépendants ou même affiliés à des groupes) n'ont pas abandonné ce terrain, l'apparition depuis les années 1990 de petits éditeurs d'essais critiques lui a redonné un souffle nouveau[64].

Un dernier facteur, et non des moindres, qu'il faut évoquer pour expliquer la marginalisation sociale de la problématique de la responsabilité de l'écrivain est la relativisation de l'impact de l'écrit face au développement fulgurant de l'audiovisuel. Les images ont toujours été considérées comme plus dangereuses que

l'écrit, ainsi qu'en témoigne toute la législation sur la liberté de presse, mais elles étaient d'un accès plus limité qu'à l'ère du cinéma et de la télévision. C'est la bande dessinée, rappelons-le, qui a suscité la loi de 1949 sur la protection de la jeunesse. Comme le théâtre au XIXe siècle, le film sera soumis à une commission de censure préalable.

Face à l'essor sans précédent d'une culture dite « de masse », un discours favorable à la lecture comme loisir supérieur et au livre comme médium de transmission culturelle[65], élaboré par la corporation des éditeurs et relayé par les lettrés et les éducateurs, parvient à s'imposer. Signe d'un changement de « référentiel », c'est-à-dire des catégories, critères et normes de l'action publique, la traditionnelle politique étatique d'aide aux écrivains, élargie en 1930 avec la création de la Caisse nationale des lettres, s'affiche en 1975 comme une politique de soutien au livre (en 1973, la Caisse des lettres est rebaptisée Centre national des lettres, puis, en 1993, Centre national du livre[66]).

Pourtant, la croyance dans les effets nocifs de la lecture est loin d'avoir disparu, comme l'attestent le dispositif de répression existant, désormais justifié, il est vrai, par la protection de la jeunesse et non par la société dans son entier, ainsi que plusieurs affaires récentes. C'est au nom de la jeunesse, par exemple, qu'une menace d'interdiction a pesé en 2002 sur le roman de Nicolas Jones-Gorlin, *Rose bonbon*, publié chez Gallimard, dans la collection blanche, parce qu'il narre à la première personne l'histoire d'un pédophile (le récit est pourtant mis en abyme à la fin du livre comme un témoignage recueilli par une journaliste). Sa parution a finalement été autorisée, le ministère de l'Intérieur ayant reconnu qu'il ne faisait pas l'apologie de la pédophilie, mais il est sorti sous cellophane, avec une feuille volante précisant qu'il s'agissait d'une œuvre de fiction sans rapport avec des personnages réels, et que c'était « au lecteur de se faire une opinion sur ce livre, d'en conseiller ou d'en déconseiller la lecture, de l'aimer, de le détester, en toute liberté ».

Il ne s'agit pas de nier que la littérature, l'écrit en général, tout comme l'image, a des effets. Mais qui sait au juste lesquels ? Au niveau individuel, il est indéniable que la lecture produit des impressions : tension, émotion, rire, pleurs – même le lecteur le plus détaché ne restera pas impassible devant la mort d'Emma. Mais ces effets et le mécanisme par lequel ils agissent demeurent largement inconnus. Le fameux rapport de 1970 établi par la Commission on Obscenity and Pornography n'avait constaté aucune conséquence dangereuse à la consommation de films pornographiques et avait même trouvé que, à haute dose, ils

généraient surtout… de l'ennui – résultats qui lui valurent d'être violemment récusé par le président Nixon[67]. On peut certes contester la validité de ces expériences de laboratoire, qui extraient les individus de leurs conditions sociales. Mais c'est précisément en cela qu'il est absurde, d'un point de vue sociologique, de vouloir définir ces effets présumés de façon générale et homogène.

On a vu s'esquisser, au XIXe siècle, une théorie de la lecture qui distinguait deux publics selon le capital culturel. Si elle a servi surtout à justifier les conceptions de la responsabilité objective de l'écrivain, cette approche n'est pas totalement dénuée de fondement. Les enquêtes contemporaines sur la lecture montrent, en effet, que le capital scolaire, le sexe, l'âge ont une incidence sur le type d'ouvrage lu, les mieux dotés tendant à opter pour les catégories d'ouvrages les plus légitimes, suivant la hiérarchisation sociale des biens culturels, les femmes marquant une préférence pour la fiction quand les hommes optent plus volontiers pour les ouvrages documentaires, mais ces ajustements ne sont pas automatiques et les zones de recoupement sont nombreuses[68]. Elles montrent aussi que l'école, en France à tout le moins, inculque un mode de lecture « savant » qui, en mettant l'accent sur la forme et le style, se démarque de la lecture « ordinaire[69] ». Que l'attention à la forme et au style implique un mode de distanciation ne signifie pas, cependant, que la lecture « ordinaire » soit une lecture naïve ou que l'identification en soit l'unique modalité – identification qui opère du reste le plus souvent dans le cadre du « pacte de la fiction » (Gérard Genette), c'est-à-dire de la convention qui consiste pour le lecteur à entrer dans le monde fictionnel et à jouer le jeu, à le prendre au sérieux comme s'il était réel, tout en sachant bien qu'il s'agit d'une illusion[70]. Ces enquêtes pointent, au contraire, la diversité des pratiques et des « intérêts de lecture » (instruction, divertissement, recherche de conseils pratiques, dévotion religieuse, etc.), qui peuvent coexister chez un même individu[71].

À rebours du paradigme de la causalité unique, les lectures doivent être inscrites dans des trajectoires individuelles, interagissant avec d'autres lectures et avec des représentations du monde ainsi que des valeurs transmises par le milieu familial et scolaire[72]. François Mauriac se souvient avoir été fort troublé à seize ans par la lecture de *Cruelles Énigmes* de Bourget, trouble dont le garde, dit-il, l'horreur que lui inspire *Histoire d'O*[73]. Cité comme témoin au procès de Pauvert, Jean Paulhan, ironique, donne en exemple des dangers que l'œuvre de Sade peut représenter pour les mœurs le cas d'une jeune fille qui se serait réfugiée dans un couvent après

l'avoir lue[74]. Dans son article contre l'interdiction d'*Éden, Éden, Éden*, Lindon assène un argument massue quant à l'efficacité d'une telle mesure au regard de l'objectif même qu'elle vise :

> Admettons cependant, pour ne négliger aucune hypothèse, qu'il existe, en dehors de jeunes lettrés, quelques adolescents exceptionnels qui ont besoin des *Cent Vingt Journées de Sodome* et d' *Éden, Éden, Éden* pour satisfaire leurs besoins sexuels. Et quand cela serait ? La société si compatissante à leurs troubles espère-t-elle vraiment les en guérir en se contentant de les priver de leurs lectures ? Je gage qu'elle parviendrait plutôt au résultat contraire.

Quant à l'incitation au crime et à la débauche, si le mimétisme était la règle, la violence et la criminalité auraient dû augmenter proportionnellement à la production écrite et audiovisuelle… Plus sérieusement, il y a, on l'a dit, confusion entre l'acte et sa représentation. Si le rapport entre les deux est généralement conçu sur le mode de la provocation à une action déviante ou criminelle, l'assimilation de l'offense aux mœurs par des formes d'expression écrite, visuelle ou orale à la vente d'objets contraceptifs dans le cadre de la lutte contre le malthusianisme au début du XXe siècle, qui a conduit à sa dissociation de la loi de 1881 pour l'intégrer au Code de la famille en 1939, contribue à aggraver cette confusion[75]. Or le schème simpliste de la provocation empêche de réfléchir aux mécanismes complexes de la réception, dans lesquels il faut faire intervenir la thèse contraire du rôle que la représentation ou l'imagination peuvent jouer dans le processus de sublimation en tant que lieu de décharges pulsionnelles (selon la théorie cathartique d'Aristote et sa variante freudienne). Et de fait, les expériences menées depuis les années 1970 montrent que le risque d'entraînement (c'est-à-dire d'un passage à l'acte) est « *inversement* proportionnel au développement de la capacité imaginative », comme le résume Jean-Marie Schaeffer, pour qui l'interprétation de l'immersion fictionnelle en termes d'identification est réductrice, dans la mesure où, en nous détachant de nous-mêmes, une telle immersion implique en soi une désidentification affective et, plus largement, une distanciation[76].

Du point de vue des effets de la littérature sur la société dans son ensemble, la thèse de la contagion morale est fondée sur un présupposé interactionniste, auquel on peut opposer l'idée durkheimienne selon laquelle la société est plus que la somme des individus qui la composent, et que les faits sociaux préexistent à l'individu[77]. Souvent contestée (parfois à tort) dans les sciences humaines et sociales, la notion de cause n'a pas, dans ce cas précis, de sens. Le rapport entre les idées ou les représentations véhiculées par les livres et les événements historiques doit être

reformulé : si l'on peut dire que les livres des philosophes ont fait la Révolution française, ou, à un autre niveau, que la littérature érotique a préparé la révolution sexuelle, ce serait tout au plus – et c'est déjà beaucoup – au sens où ils ont donné forme à des idées qui existaient à l'état diffus et qu'ils les ont ainsi objectivées et légitimées ; mais c'est, comme le souligne Roger Chartier[78], leur appropriation par les acteurs de ces révolutions (processus qui n'est jamais passif ni mécanique) qui leur a donné la signification qu'ils ont acquise pour ces événements. Reste le fait qu'avant le développement des techniques modernes, l'écrit a été le moyen de communication le plus efficace, ce qui explique les craintes qu'il cristallisait.

Il faut toutefois distinguer les idées minoritaires et hérétiques, qui offrent une alternative à l'idéologie dominante, surtout lorsqu'elle est armée de puissants outils de censure et de répression les contraignant à la clandestinité, de celles qui bénéficient d'une situation de monopole ou d'hégémonie en vertu de ces mêmes outils : leur pouvoir symbolique est bien plus grand puisqu'il s'exerce sans contrepoint, au grand jour du moins. Mais même ces situations limites, qui instaurent le règne de la propagande officielle, montrent qu'il ne suffit pas de réduire les voix discordantes au silence pour parvenir à endoctriner les esprits et à éradiquer toute velléité de rébellion contre les diverses formes de despotisme ou d'autoritarisme, ainsi que l'histoire l'a fort heureusement démontré à maintes reprises (ces cas sont plus probants que les situations de laboratoire pour prouver qu'il n'y a pas de détermination causale unique des comportements par les idées diffusées à répétition).

Quant au négationnisme, qui prétend incarner un tel esprit critique contre une doxa, il n'en est que la triste parodie, qui s'est d'ailleurs retournée contre ses instigateurs, comme en témoigne l'itinéraire de Jean-Claude Pressac : ses recherches initialement destinées à corroborer les thèses négationnistes ont conduit à les infirmer. Ces thèses ont d'ailleurs été, il faut y insister ici, mieux combattues par Pierre Vidal-Naquet et par les travaux de recherche historique que par la loi Gayssot du 13 juillet 1990[79].

De nos jours, une distinction entre liberté d'expression et liberté de création tend à s'imposer. Fruit de l'histoire de la reconnaissance des droits de la littérature, qui a son équivalent dans le domaine de l'art, elle est promue par des organismes tels que l'Observatoire pour la liberté de création de la Ligue des droits de l'homme, qu'anime Me AgnèsTricoire, au motif que ces deux types de liberté ne se confondent pas, ni ne se posent dans les mêmes termes. Sous ce rapport, le jugement acquittant Éric Bénier-Bürckel, l'auteur de

Pogrom (Flammarion, 2005), roman médiocre dont le personnage principal, qui parle à la première personne, est antisémite, marque une étape dans la reconnaissance d'une telle liberté, comme le souligne Me Tricoire dans son commentaire : le distinguant de son personnage (malgré la proximité biographique relevée par la critique), le tribunal a affirmé en effet que « la création artistique nécessite une liberté accrue de l'auteur qui peut s'exprimer tant sur les thèmes consensuels que sur des sujets qui heurtent, choquent ou inquiètent », et il a établi une différence entre l'apologie et la représentation[80].

L'observatoire a également critiqué le verdict de la Cour européenne des droits de l'homme condamnant, le 22 octobre 2007, Mathieu Lindon, pour diffamation dans son roman *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* (POL, 1998). Ce cas constitue un exemple intéressant de la distinction qui peut s'établir entre liberté d'expression et liberté de création et des tensions qu'elle suscite, lorsque le nom d'un individu réel entre dans l'univers fictionnel. Dans le roman, où deux camps, celui des organisations antiracistes et celui des militants du Front national, s'affrontent, Jean-Marie Le Pen est assimilé par le premier à un « chef d'une bande de tueurs » et à un « vampire » qui se nourrit « du sang de ses électeurs » ; ce camp lui impute une part de responsabilité dans un meurtre – fictif – commis par un militant. La cour a reproché à l'auteur d'avoir, ce faisant, outrepassé les limites de la critique. Or ce verdict repose, selon les porte-parole de l'observatoire[81], sur la confusion classique entre l'auteur et ses personnages (le roman est du reste symétriquement truffé de propos racistes émis par d'autres personnages qui, eux, n'ont pas été imputés à l'auteur). C'est aussi ce qu'ont souligné les quatre juges dissidents qui ont apposé leur avis au bas du jugement, considérant, entre autres, que la cour n'avait pas suffisamment tenu compte du fait qu'il s'agissait d'un roman.

Les défenseurs de la liberté de création ne nient pas pour autant la responsabilité de l'écrivain, mais considèrent qu'elle relève du débat public et non de la justice. Pour l'écrivain et critique Bertrand Leclair, membre de l'observatoire, c'est parce que « la liberté est consubstantielle à l'idée même de création » que « sa défense nécessite une réflexion sur l'éthique du créateur », éthique qu'il distingue de la morale[82].

La responsabilité de l'écrivain aujourd'hui : une éthique de la forme

De fait, les questions éthiques refont surface, de nos jours, aussi bien dans le débat public que dans les travaux portant sur la littérature[83]. Non pas qu'elles avaient disparu jusque-là des préoccupations des écrivains eux-mêmes. Mais ils se sont écartés de la prétention de Zola d'ériger la littérature au rang d'une science. Ils ne la conçoivent pas plus comme l'incarnation d'une philosophie, à l'instar de Sartre ou de Camus. Pour autant, contrairement aux discours qui dénoncent le formalisme et le nombrilisme de la « littérature française » depuis le nouveau roman[84], les écrivains les plus novateurs ne se sont pas désintéressés de l'histoire, de la politique, des rapports sociaux, des mœurs ou de la psychologie. Ils ont exploré les techniques narratives ou les modes de représentation ou de symbolisation adéquats pour en traiter littérairement, et c'est dans cette exploration qu'il faut rechercher les formes que revêt aujourd'hui la question de l'éthique de responsabilité de l'écrivain[85].

Rompant avec les procédés classiques du réalisme qui avait, le premier, introduit le monde ouvrier dans le roman, diverses formes ont été adoptées pour témoigner de cette réalité et donner voix – fût-elle fictive – à ceux qui n'en ont pas, du roman à la poésie, en passant par l'enquête ethnographique et par l'essai. Vingt ans après *Sortie d'usine* (Minuit, 1982) – paru la même année que *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan (Hachette/POL, 1982) –, François Bon a ainsi enquêté sur les ravages causés, parmi les ouvriers licenciés, par la délocalisation d'une grande industrie multinationale (*Daewoo*, Fayard, 2004), tandis que Pierre Bergounioux a reconstitué la longue histoire d'un site industriel passé de main en main, *Les Forges de Syam* (Éditions de l'Imprimeur, 2001). C'est, de son côté, à une forme hybride, le « pamphlet-poème », que recourt Claude Mouchard pour faire entendre la voix des sans-papiers (*Papiers !*, Laurence Teper, 2007).

Autre exemple, le traitement d'événements traumatiques ou brûlants du passé, qui pose la question du mode d'investigation approprié et des relations entre littérature et histoire. Lieu de mémoire, la littérature a été un espace d'exploration des rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective bien avant que cette problématique ne devienne un domaine d'étude historique à part entière. Elle soulève un problème éthique qui fait l'objet de débats récurrents, celui des rapports entre fiction et non-fiction, entre imaginaire et véracité historique. Il n'est pas anodin, sous ce rapport, que les œuvres qui ont obtenu la plus haute reconnaissance littéraire parmi celles traitant de la réalité concentrationnaire soient des témoignages autobiographiques

plutôt que des œuvres de fiction (on pense ici, bien sûr, à Robert Antelme, David Rousset, Charlotte Delbos en France, Primo Levi en Italie, Imre Kertész en Hongrie[86]). Le scandale déclenché par l'affaire Wilkomirski, écrivain qui s'est identifié à son personnage d'ancien rescapé au point de se faire passer pour lui, jusqu'à ce que la supercherie soit découverte, révèle l'importance attachée à l'authenticité du témoignage et à la légitimité de l'auteur à parler d'une expérience traumatique[87] – à la différence de la fiction, où la démultiplication de l'auteur dans ses personnages fictifs, à la manière de Fernando Pessoa ou d'Antoine Volodine, est un procédé valorisé parce qu'il renforce la cohésion du public des initiés.

L'éloignement de l'événement dans le temps pose ce problème de façon plus aiguë. La représentation de l'expérience traumatique par ceux qui l'ont vécue enfants, avant le plein développement de leur personnalité, confère à la question « comment raconter » un sens existentiel qui déstabilise d'entrée de jeu le sujet de l'énonciation, ainsi que l'a mis en évidence Susan Suleiman à propos de *W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec, et qui s'exprime dans des choix formels, en particulier la prétérition, figure rhétorique par laquelle on attire l'attention sur une chose en déclarant ne pas en parler, « dire sans dire », en recourant à différentes stratégies discursives : « suspension, digression, ajournement, juxtaposition, métacommentaire[88] ».

Avec la disparition des témoins directs se pose la question de la réappropriation de ce passé par les nouvelles générations. Tout en s'imprégnant des travaux historiques, la fiction se présente comme une alternative pour explorer ce qui échappe aux approches scientifiques, souvent faute de sources, à savoir l'expérience subjective, le point de vue des acteurs, leur psychologie, y compris celle des bourreaux. Si, dans *Les Bienveillantes* (Gallimard, 2006) de Jonathan Littell, l'officier nazi Max Aue est un témoin oculaire vraisemblable des pires crimes nazis qui permet d'en donner une vue d'ensemble et des descriptions détaillées fondées sur des documents historiques[89], le roman a suscité de vives critiques d'ordre éthique sur le choix d'épouser le point de vue d'un bourreau, sur la tonalité morale du roman, sur le rapport à l'histoire et l'usage de ces documents historiques[90]. Ces deux derniers points sont apparus également dans la polémique soulevée par *Jan Karski* (Gallimard, 2009) de Yannick Haenel, auquel Claude Lanzmann a reproché à la fois son usage des sources – l'extrait de son film *Shoah*, où Jan Karski est interviewé par lui, et les mémoires de ce dernier, simplement paraphrasés ou cités – et son recours à la fiction, qui fausse selon lui l'image du

vrai Karski ; à quoi Haenel a répondu que « le recours à la fiction n'est pas seulement un droit ; il est ici nécessaire parce qu'on ne sait quasiment rien de la vie de Karski après 1945[91] ».

Comme l'écrit Emmanuel Bouju, « la littérature contemporaine s'établit dans la conscience aiguë que le passé n'est jamais donné mais recomposé, reconfiguré à distance ». Ce qui définit, selon lui, « un régime spécifique de garantie et de responsabilité, qui inscrit l'engagement de l'écrivain dans les formes mêmes de l'énonciation narrative et leurs implications – esthétiques, cognitives, politiques et éthiques : à la garantie de l'exhibition des preuves, le roman substitue ainsi la quête archéologique des traces, la reproduction idéale des voix-témoins, la fictionnalisation de l'archive ou encore l'élaboration contre-factuelle et uchronique[92] ». Il faut cependant distinguer les fictions centrées sur la représentation du passé de celles qui mettent en scène l'enquête, la quête de ce passé, à partir du présent, à l'instar d'*Une guerre sans fin* (Libella-Maren Sell, 2008) de Bertrand Leclair et *Des hommes* (Minuit, 2009) de Laurent Mauvignier – qui évoquent tous deux la guerre d'Algérie. En outre, les figurations du passé peuvent opter pour la symbolisation, plutôt que pour la représentation. L'allégorie, très prisée sous la Restauration parce qu'elle permettait de contourner la censure, a sans doute souffert de son usage par les « vaincus » après la Seconde Guerre mondiale[93], mais un Pierre Guyotat a su en faire un usage magistral dans son *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (Gallimard, 1967).

L'évocation de la colonisation implique des enjeux éthiques et idéologiques similaires, bien que spécifiques, auxquels s'ajoute le problème largement débattu dans les années 1970 de l'usage de la langue du colonisateur[94]. La pleine reconnaissance des écrivains de langue française issus des anciennes colonies dans l'espace éditorial français a par ailleurs redéfini les contours du champ littéraire, en interrogeant ses frontières nationales, sa forte centralisation et son recrutement social (qui favorisait, pour aller vite, les hommes blancs d'origine parisienne, et issus de fractions dotées en capital culturel). Ces transformations ont trouvé un écho médiatique avec la publication du manifeste « Pour une littérature-monde en français » dans *Le Monde* du 15 mars 2007 et la discussion qu'il a suscitée[95].

Bien que la plus médiatisée et la plus débattue publiquement, la problématique des rapports entre littérature et historicité n'épuise évidemment pas la question de la responsabilité de l'écrivain, qui serait tout autant à explorer dans le traitement des rapports sociaux (chez Annie Ernaux, par exemple), des enjeux « ethniques » ou « raciaux » (sous-jacents dans *Rosie-Carpe* de

Marie NDiaye [Minuit, 2001]), ou encore des questions éthiques (telles que l'intégrité dans *Trois Femmes puissantes* de Marie NDiaye [Gallimard, 2009]).

Mais le rôle de la littérature dans le cadrage de la perception de la réalité dépasse de loin la question de la représentation et de la plus ou moins grande adéquation du monde fictionnel au réel. Si elle ne constitue pas une science, la littérature n'en est pas moins une source de connaissance pratique[96]. D'où l'intérêt renouvelé que lui porte la philosophie morale comme source de réflexion sur les valeurs et la formation du jugement[97]. Les œuvres littéraires participent à l'élaboration des représentations et des schèmes de perception du monde, c'est-à-dire de la « vision du monde » d'une époque, la *Weltanschauung*, ou ce que Durkheim a appelé la « conscience collective » et Bourdieu l'« inconscient collectif ». Or cette vision du monde implique des principes axiologiques.

Si l'on a pu, tout au long de cet ouvrage, observer, historiquement, un mouvement d'autonomisation de la science et de la littérature par rapport à la morale publique et aux cadres idéologiques (les principes de neutralité, d'objectivité, transposés à la littérature par Flaubert, avec le narrateur impassible et le principe de l'art pour l'art), ce décrochage ne peut être complet, puisque la représentation ou la symbolisation n'est jamais neutre, elle s'inscrit de façon relationnelle dans un espace de représentations et de symboles plus large. L'interprétation d'une œuvre n'est jamais indépendante du contexte socio-historique dans lequel elle est lue. Les œuvres peuvent ainsi reproduire les schèmes qui sous-tendent l'idéologie dominante, ou remettre en cause la doxa, non seulement au niveau de la représentation du monde et de l'analyse psychologique, mais aussi des formes d'exemplarité, de typification, et des modes de représentation (perspective intradiégétique, monologue intérieur, etc[98].). C'est en cela qu'elles sont justiciables d'une analyse quant à leurs aspects éthiques, sans qu'on puisse les y réduire. Il est significatif, sous ce rapport, que cent cinquante ans après *Madame Bovary*, l'ambiguïté morale que produit l'adoption du point de vue de personnages moralement condamnables continue à faire scandale, comme en témoignent les poursuites intentées à *Rose bonbon* ou les critiques émises contre *Les Bienveillantes*.

Cependant, le choix d'un sujet moralement ou politiquement tabou n'est pas en soi garant de la valeur littéraire (comme le rappelle le cas de *Pogrom*). La transgression ne suffit pas à faire une œuvre d'art. Il faut distinguer les productions recherchant le « scandale pour le scandale », simples transgressions rituelles et faciles, qui ne font en définitive que conforter les représentations existantes,

du scandale déclenché en son temps par « l'art pour l'art », ou, à d'autres époques, par les œuvres ayant renouvelé les manières de représenter le monde ou rompu les conventions de lecture, selon le procédé de « dé-automatisation » ou de « défamiliarisation » (« *estrangement* ») dont les formalistes russes avaient fait la spécificité de la littérature[99]. C'est en cela, en tout cas, qu'elle contribue à élargir ou à renouveler notre vision du monde ou des mondes possibles. Et c'est en cela que la problématique de la liberté de création se distingue de celle de la liberté d'expression – sans être réductible aux droits de la fiction (laquelle transcende de son côté ce que nous définissons comme la littérature) : à l'encontre de Sartre, on peut en effet considérer que la poésie participe pleinement de ce travail d'élargissement des cadres de l'expérience et du questionnement des valeurs. En outre, s'il faut rappeler que la littérature ne se réduit pas plus au récit, il n'est pas inutile, à l'heure où le *storytelling* devient une technique de communication et de pouvoir qui envahit tous les domaines de la société, à commencer par la politique[100], de saluer les vertus non seulement cognitives mais aussi éthiques du travail réflexif des écrivains sur les formes narratives, tel que le pratique par exemple un Jean Echenoz. L'autonomie par rapport à la morale ou à l'idéologie dominante est en tout cas la condition de ce questionnement de nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde qui, sans lui, continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain.

1. Selon le terme employé par le garde des Sceaux Hercule de Serre lors de la présentation du projet de la loi de 1819, reproduite in L. Raymond-Balthasard Maiseau, *Manuel de la liberté de la presse* , *op. cit.* , p. 76-77.

2. G. Sapiro, « Modèles d'intervention des intellectuels. Le cas français », art. cité.

3. Voir notamment Martine Poulain, « La censure », in Pascal Fouché, *L'Édition française depuis 1945* , Paris, Éditions du Cercle de la librairie, p. 556-593.

4. Conçu à l'origine pour les journaux ou écrits périodiques publiés à l'étranger, l'article 14 de la loi de 1881 fut étendu en 1895 aux périodiques publiés en France en langue étrangère, puis aux livres par le décret-loi de 1939, qui en restreignait cependant l'usage aux publications « subversives ». Voir Bernard Joubert, « Introduction pratique », *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours* , Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2007, p. 16. Pour des exemples d'usage de ce dispositif depuis 1945, voir Agnès Tricoire, « La censure en toute légalité », février 2003, < http://www.ldh-france.org/-References-> .

5. Sur la genèse de ce projet de loi, voir Thierry Crépin et Thierry Groensteen (dir.), *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* , Paris, Éditions du Temps, 1999, en particulier, pour ce qui nous concerne, les contributions de Jean-Yves Mollier, Thierry Crépin, Pascal Ory et Jean-Mathieu Méon.

6. Sur les usages de l'article 14 de cette loi et le fonctionnement de ladite commission, voir Bernard Joubert, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours* , *op. cit.* , p. 9-15. Contrairement aux années 1950 et 1960, où les avis de la commission étaient suivis à 90 %, ce n'est plus le cas que pour moins de 10 % de nos jours, selon l'étude menée par Bernard Joubert (*ibid.* , p. 11). Sur la logique préventive dont relève cette loi, voir aussi Maxime Dury, *Censure* , *op. cit.* , p. 139 *sq* .

7. Sur la procédure menée contre Miller, voir M. Poulain, « La censure », art. cité, p. 564-565.

8. Archives Gallimard, dossier Henry Miller ; « Chronique millerienne », *Combat* , 7 février 1947.

9. Cités d'après Noël Arnaud, *Le Dossier de l'affaire* J'irai cracher sur vos tombes, Paris, Bourgois, 1974, rééd. 2006, p. 48 et 50.

10. D'après *Samedi-Soir* , 8 février 1947, cité in *ibid.* , p. 34.

11. Cité in *ibid.* , p. 53.

12. Cité in *ibid.* , p. 57.

13. Cité in *ibid.* , p. 62, 63, 64.

14. Cité in *ibid.* , p. 242.

15. Voir M. Poulain, « La censure », art. cité, p. 562, n. 19.

16. Cité in *ibid* , p. 565.

17. Que les ouvrages ayant trait à l'homosexualité fasse l'objet d'une répression à ce titre, en témoigne l'affaire du *Rapport contre la normalité* , publié par le Front homosexuel d'action révolutionnaire en 1971, accusé de faire l'apologie de l'homosexualité, qui n'a pourtant jamais constitué un délit en France. C'est sans doute d'ailleurs la raison pour laquelle l'ouvrage a finalement été interdit aux mineurs, à l'affichage et à la publicité, sans autres poursuites. Voir M. Poulain, « La censure », art. cité, p. 579.

18. Jean-Jacques Pauvert, « L'affaire Sade », in *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure* , Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 9.

19. *Ibid.* , p. 126.

20. Extraits du réquisitoire cités par A. Simonin, *Le Déshonneur dans la République* , *op. cit.* , p. 667-668. Voir aussi, sur toute l'affaire, p. 658-669.

21. Jugement reproduit in J.-J. Pauvert, « L'affaire Sade », *op. cit.* , p. 141-142.

22. Concernant l' *Histoire de Juliette* , Pauvert est relaxé des conséquences de la poursuite en raison d'un vice de procédure : la saisie était intervenue avant l'examen de l'ouvrage par la Commission spéciale.

23. Grâce à l'intervention d'une amie de Dominique Aury, Odette Poulain, auprès du garde des Sceaux de l'époque, Corniglion-Molinier, selon Frédéric Badré, *Paulhan le juste* , Paris, Grasset, 1996, p. 271.

24.

M. Poulain, « La censure », art. cité, p. 566.

25. En 1971, Éric et Joëlle Losfeld seront condamnés à 20 000 francs d'amende pour avoir publié, sans respecter cette disposition du dépôt préalable, le troisième livre de Pierre Guyotat, après les trois interdictions prononcées l'année précédente contre son deuxième, *Éden, Éden, Éden* .

26. Les fondateurs sont Robert Antelme, Dionys Mascolo, Louis-René Des Forêts et Edgar Morin. Voir Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises . Manifestes et pétitions au XXe siècle* , Paris, Fayard, 1990, p. 199 *sq* .

27. Benjamin Stora, « Une censure de guerre qui ne dit pas son nom : Algérie années 1960 », in Martine Poulain et Françoise Serre (dir.), *Censures . De la Bible aux* Larmes d'Éros, *op. cit.* , p. 46-56. L'auteur a recensé 250 titres touchant directement à cette guerre entre 1955 et 1962.

28. Parmi les travaux récents, voir notamment Buata Bundu Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires* , Paris, Karthala, 2008.

29. Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire : nouveau roman et guerre d'Algérie », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 111-112, p. 59-75, et « La mise à l'épreuve du Nouveau Roman. 650 fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet », *Annales HSS* , n° 2, mars-avril 2000, p. 415-438.

30. Voir Claude Liauzu, « Intellectuels du Tiers Monde et intellectuels français. Les années algériennes des Éditions Maspero », et Anne Simonin, « Les Éditions de Minuit et les Éditions du Seuil. Deux stratégies éditoriales face à la guerre d'Algérie », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Guerre d'Algérie et les Intellectuels français* , Bruxelles, Complexe, 1991, p. 155-174 et 219-246.

31. Cités in A. Simonin, « La littérature saisie par l'histoire : nouveau roman et guerre d'Algérie », art. cité, p. 71.

32. Les « dreyfusards » forment, au côté des « tiers-mondistes » et des « bolcheviks », un des trois profils d'engagement dans la guerre d'Algérie identifiés par Pierre Vidal-Naquet, « Une fidélité têtue. La résistance française à la guerre d'Algérie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* , n° 10, avril-juin 1986, p. 3-18.

33. Cité in Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980* , Paris, Gallimard, 1985, p. 543. Voir aussi, pour ce qui suit, p. 534-563.

34. *Paris-Jour* , 2 octobre 1960, cité in *ibid.*

35. Ce manifeste, paru dans *Carrefour* le 12 octobre, est reproduit dans J.-F. Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises* , *op. cit.* , p. 214-215 (p. 215 pour la citation).

36. Une crise qui culminera avec son abandon lors du Comité d'Argenteuil en 1966 ; voir F. Matonti, *Intellectuels communistes* , *op. cit.* , chap. 5.

37. Comme en témoigne sa correspondance de l'époque. Il votera « oui » à l'autodétermination du peuple algérien lors du référendum du 8 janvier 1961 ; Jean Paulhan, *Choix de lettres* , t. III, *1946-1968. Le don des langues* , Paris, Gallimard, 1996, p. 203.

38. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* , Paris, Minuit, 1961, p. 39.

39.

Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, « Points », 1972. Pour une comparaison de la conception de Barthes avec celle de Sartre, voir Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre* , Paris, Seuil, 2000, « Points », p. 285 *sq* .

40. Roland Barthes, « Écrivains et écrivants » [1960], in *Essais critiques* , Paris, Seuil, « Points », 1964.

41. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue* , Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

42. G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », art. cité.

43. Éric Brun, « L'avant-garde totale. La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 176-177, p. 32-51. Voir aussi Tom McDonough, *The Beautiful Language of My Century. Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968* , Cambridge (Ma)/Londres, MIT Press, 1969.

44. Michel Foucault, « Intervista a Michel Foucault », in *Dits et écrits* III, Paris, Gallimard, 1994, p. 154-155.

45. Michel Foucault, « L'intellectuel et ses pouvoirs » [1984], in *ibid.* , p. 676-677.

46. Pierre Bourdieu, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 36-37, 1981, p. 55-89.

47. Voir *Le Groupe d'information sur les prisons : archives d'une lutte, 1970-1972* , documents réunis et présentés par Philippe Artières, Laurent Quéro et Michelle Zancarini-Fournel, Paris, IMEC, 2003.

48. Sur la constitution de la culture comme catégorie de l'action publique, voir Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* , Paris, Belin, 1999. Sur la professionnalisation des écrivains communistes après la guerre, voir G. Sapiro, « Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France de la "drôle de Guerre" à la guerre froide », art. cité.

49. Elle est étudiée dans la dernière partie de la thèse de Boris Gobille, *Crise politique et incertitude : régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en Mai-68* , sous la direction de Bernard Pudal, Paris, EHESS, 2003.

50. Il faudrait, à ce propos, évoquer également la mobilisation des écrivains en Mai-1968, qui a fait l'objet d'une analyse par Boris Gobille in *ibid.* , et in « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en Mai-1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 158, juin 2005, p. 30-53.

51. Voir notamment Roger Errera, « Les infortunes de la censure », *Esprit* , mars 1973, p. 3-31. Cela n'empêche pas que des poursuites soient menées selon la loi de 1881 ou le décret-loi de 1939 : Maspero fut ainsi poursuivi entre autres pour offense à des chefs d'État étrangers, un délit puni par la loi de 1881 ; l'éditeur Jérôme Martineau et l'écrivain Bernard Noël furent condamnés en 1973 pour avoir offensé les mœurs en publiant *Le Château de Cène.*

52. À la suite des recours formulés par les associations Ekin (éditeur basque) et Gisti (Groupe d'information et de soutien des immigrés). Voir notamment Bernard Joubert, « Introduction pratique », *Dictionnaire des livres et journaux interdits* , *op. cit.* , p. 16.

53. Bernard Joubert, *Anthologie érotique de la censure* , Paris, La Musardine, nouvelle édition *Histoires de censure. Anthologie érotique* , 2006, p. 17.

54. Une évolution que renforce, soit dit en passant, la tendance récente de certains éditeurs à adopter la pratique anglo-américaine qui consiste à se décharger par une clause du contrat avec l'auteur de la responsabilité pénale quant au contenu des publications, la faisant porter par l'auteur (avec qui les frais de la défense doivent être partagés en cas de poursuites), ce qui est une forme d'institutionnalisation de l'autocensure.

55. Il s'agit bien sûr de l'article déjà cité de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », faisant écho à celui de Barthes.

56. J.-J. Pauvert, « Le vrai problème de la censure » et « Éclaircissement et commentaires », *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure* , *op. cit.* , p. 23-60 .

57. Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 13, 1977, p. 3-43.

58. Le passage à l'e-book n'y changera rien, le support électronique est, malgré les apparences, un espace non moins structuré et hiérarchisé que l'imprimé, même s'il en modifie les règles du jeu, dépossédant en partie certaines catégories professionnelles – les libraires notamment, mais aussi les critiques professionnels – de la position-clé qu'elles occupaient dans la chaîne du livre, et entraînant des brouillages, des recompositions et des innovations. Quant aux éditeurs, ils sont menacés d'un côté par les grands groupes, de l'autre par les revendeurs en ligne comme Amazon, qui font disparaître leur nom des couvertures et des présentations en ligne. Pour une réflexion sur la « troisième révolution du livre », voir Roger Chartier, « Le lecteur dans un monde en perpétuelle mutation », in Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre ?* , Paris, La Dispute, 2007, p. 345-360.

59. J.-J. Pauvert, *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure* , *op. cit* ., p. 34 et 54.

60. L'article de Jérôme Lindon et la pétition sont reproduits in Pierre Guyotat, *Littérature interdite* , Paris, Gallimard, 1972, p. 187 *sq.* (p. 187 et 189 pour les citations de l'article, 190 pour la pétition).

61. P. Bourdieu, « La production de la croyance », art. cité.

62. Yves Surel, *L'État et le Livre. Les politiques publiques du livre en France : 1957-1993* , Paris, L'Harmattan, 1997.

63. Elles sont mises en avant par André Schiffrin, *Le Contrôle de la parole* , Paris, La Fabrique, 2005. Voir aussi Pascal Durand, Pierre Hébert, Jean-Yves Mollier et François Valloton (dir.), *La Censure de l'imprimé. Belgique, France, Québec et Suisse romande. XIXe et XXe siècle* , Québec, Nota Bene, 2006 ; le dossier « De la censure à l'autocensure », *Ethnologie française* , n° 1, 2006 ; et J.-Y. Mollier, « Les tentations de la censure entre l'État et le marché », in J.-Y. Mollier (dir.), *Où va le livre ?* , *op. cit.* , p. 122-128. Voir aussi J.-Y. Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle* , *op. cit.*

64. Voir Sophie Noël, « La petite édition indépendante face à la globalisation du marché du livre : le cas des éditeurs d'essais "critiques" », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* , Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, p. 133-156.

65. A.-M. Chartier et J. Hébrard, *Discours sur la lecture* , *op. cit.*

66.

G. Sapiro, « Entre individualisme et corporatisme : les écrivains dans la première moitié du XXe siècle », art. cité, p. 279-314 ; et Y. Surel, *L'État et le Livre* , *op. cit.*

67.

The Report of the Commission on Obscenity and Pornography , US Government Printing Office, Washington, 1970 ; New York, Bantam Books, 1971.

68.

Voir Patrick Parmentier, « Les genres et leurs lectures », *Revue française de sociologie* , vol. 27, n° 3, 1986, p. 397-430.

69.

Christian Baudelot, Marie Cartier et Christine Detrez, *Et pourtant ils lisent…* , Paris, Seuil, 1999.

70.

Gérard Genette, *Fiction et diction* , Paris, Seuil, 1991, p. 20.

71.

Gérard Mauger et Claude Poliak, « Les usages sociaux de la lecture », art. cité.

72.

Une telle démarche, qui s'est développée récemment en sociologie (voir Claude Fossé-Poliak, Gérard Mauger et Bernard Pudal, *Histoires de lecteurs* , Paris, Nathan, 1999), était utilisée dans les procès de criminels au XIXe siècle (on l'a vu dans le cas de Louvel) et dans les diagnostics médicaux, mais elle calquait sur les trajectoires des « patients » le modèle du récit de la chute élaboré par l'Église au XVIIIe siècle. L'intrigue de *Madame Bovary* doit beaucoup à ce modèle, comme on l'a vu.

73.

D'après J.-J. Pauvert, *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure* , *op. cit* ., p. 55.

74.

« L'affaire Sade », in *ibid.* , p. 49.

75.

Cette confusion atteint un degré extrême en matière de pédopornographie, où la consommation est réprimée comme s'il s'agissait d'un acte réel commis sur la personne d'un mineur, criminalisant le lecteur ou le spectateur, ainsi que le souligne Marcela Iacub, qui montre que de cette façon la pornographie et la pédopornographie, plus particulièrement, échappent aux États-Unis au Premier Amendement protégeant la liberté de presse au niveau fédéral, *De la pornographie en Amérique. La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative* , Paris, Fayard, 2010, p. 36.

76.

Voir à ce propos Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* , *op. cit.* , p. 323.

77.

É. Durkheim, « Qu'est-ce qu'un fait social ? », *Les Règles de la méthode sociologique* , *op. cit.* , p. 3-14.

78.

R. Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* , *op. cit.* , chap. 4 et postface.

79.

Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire* [1987], édition revue et augmentée, Paris, La Découverte, 2005. Sur le contexte d'adoption de cette loi, voir Régine Dhoquois, « Les thèses négationnistes et la liberté d'expression en France », *Ethnologie française* , t. XXXVII, n° 2, 2006, p. 27-33.

80.

Voir Agnès Tricoire, « Quand la fiction exclut le délit », commentaire de TGI Paris 17e ch. 16/11/2006, affaire : MP c/ Bénier-Bürckel, *Légipresse* , n° 240, avril 2007, p. 7.

81.

Voir à ce propos l'analyse de Bertrand Leclair et Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *Hommes & libertés* , n° 142, mai-avril-juin 2008, p. 16-19.

82.

Bertrand Leclair, « Un privilège du romancier ? », < http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/…/fichier_fichier_texte.de.b_leclair.pdf > .

83.

On parle même d'un « tournant éthique » des études littéraires. Pour un état des lieux, voir l'introduction de Michael Eskin au numéro spécial « Literature and Ethics », *Poetics Today* , vol. 25, n° 4, hiver 2004.

84.

Discours qui émanent largement du monde de l'édition et de la critique étatsunienne, comme nous avons pu l'observer au cours d'une enquête sur les traductions de la littérature française aux États-Unis : Gisèle Sapiro, *Les Échanges littéraires entre Paris et New York à l'ère de la globalisation* , CESSP, avril 2010, < http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/143/fichier_fichier_syntha.se.paris.new.york.paris.pdf > .

85.

Voir l'analyse de Dominique Viart, « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique », in Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)* , Lausanne, Antipodes, 2006, p. 185-204.

86.

Sur l'ambiguïté du recours à la fiction pour témoigner de cette expérience limite, voir Nathalie Heinich, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots* , n° 56, septembre 1998, p. 33-49. Ajoutons que le négationnisme n'est pas pour rien dans le discrédit jeté sur la fiction pour évoquer cette réalité.

87.

Sur cette affaire et pour une analyse plus générale des enjeux littéraires associés à la mémoire d'un événement traumatique comme la Seconde Guerre mondiale, voir Susan Suleiman, *Crisis of Memory and the Second World War* , Cambridge (Ma), Harvard University Press, 2006 (à paraître en français aux Presses universitaires de Rennes).

88.

Ibid. , p. 208 (je traduis).

89.

Susan R. Suleiman, « When the perpetrator becomes a reliable witness of the Holocaust : On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* », *New German Critique* , n° 106, 2009, p. 1-19.

90.

Voir l'étude de réception réalisée par Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* , vol. 54, n° 3, 2007, p. 159-178. Pour une critique très juste de l'entreprise littéraire de l'auteur, voir Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature "à-présent". La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales HSS* , n° 2, mars-avril 2010, p. 419.

91.

Claude Lanzmann, « *Jan Karski* de Yannick Haenel : un faux roman », *Marianne* , 23-29 janvier 2010, p. 83-87 ; Yannick Haenel, « Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire », *Le Monde* , 26 janvier 2010. Voir aussi l'analyse de Thomas Wieder, « Polémique autour de *Jan Karski* », *ibid.* , et celle d'Éric Loret, « Lanzmann-Haenel, aller-retour », *Libération* , 1er février 2010. Les enjeux de cette polémique ne se résument pas à la question du rapport entre fiction et histoire, mais cela dépasse le cadre de notre problématique.

92.

Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature "à-présent", art. cité, p. 419. Voir aussi, du même auteur, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle* , Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

93.

Voir Anne Simonin, « Le droit à l'innocence. Le discours littéraire face à l'épuration (1944-1953) », *Société & Représentations* , n° 11, février 2001, p. 95-201.

94.

Voir notamment Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Madrhri-Alaoui (dir.), *La Littérature maghrébine de langue française* , Paris, Edicef-Aupelf, 1996 ; Claire Ducournau, « La mélancolie postcoloniale ? La réception décalée du roman *Monnè, outrages et défis* , d'Ahmadou Kourouma (1990) », *Actes de la recherche en sciences sociales* , n° 185,

décembre 2010, p. 85-95.

95. Lancé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, il est paru revêtu des signatures d'une cinquantaine d'écrivains. Il a donné lieu à un ouvrage publié la même année chez Gallimard sous le titre *Pour une littérature-monde* . D'aucuns y ont vu cependant, sous couvert de revaloriser la périphérie contre le centre, la promotion d'une conception purement narrative de la fiction contre les innovations et les expériences formelles. Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les Illusions de la littérature-monde* , Paris, PUF, 2008.

96. Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* , Paris, Agone, 2008, p. 63-64. Voir aussi le numéro spécial « Savoirs de la littérature », *Annales HSS* , n° 2, mars-avril 2010.

97. *Ibid.* ; Marta Nussbaum, *La Connaissance de l'amour* [1990], trad. fr. Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010 ; Thomas Pavel, *La Pensée du roman* , Paris, Gallimard, 2003 ; et Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine* , Paris, PUF, 2006.

98. Sur l'exemplarité, voir notamment Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité* , Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; et Jérôme David, « Une "réalité à mi-hauteur". Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIXe siècle », *Annales HSS* , n° 2, mars-avril 2010, p. 263-290.

99. Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* , textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, rééd. « Points », 2001.

100. Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* , Paris, La Découverte, 2007.

Annexe

L'épuration des hommes de lettres

Procédures et peines subies par les hommes de lettres collaborateurs de la population étudiée

	Nombre
Haute Cour	1
Cour de justice*	30
Chambre civique**	8
Sans objet***	16
Total	55

* dont 24 par la cour de justice de la Seine, 1 à Versailles, 1 à Lyon, 1 à Moulins, 1 à Aix, 1 en Haute Cour.
** dont 6 dans le département de la Seine et 1 à Orléans.
*** dont 4 pour cause de décès avant la mise en place de la procédure d'épuration.

	Nombre
Mort*	10
Réclusion perpétuelle**	3
Travaux forcés***	4
Prison (avec dégradation nationale)****	4
Dégradation nationale*****	4
Acquitté	2
Action éteinte	6
Classement	5
Non-lieu	7
Enquête sans suite	4
Sans objet	4
Non renseigné	2
Total	55

* dont 3 par contumace.
** dont 2 avec confiscation de biens.
*** dont 1 à perpétuité (avec confiscation de biens), 1 à vingt ans

(avec confiscation de biens), 2 à quinze ans.

**** dont 1 pour cinq ans avec confiscation de biens, 1 pour un an avec confiscation de biens, 1 pour huit mois.

***** dont 1 avec confiscation de biens, 1 pour vingt ans, 1 pour dix ans, 1 pour cinq ans.

Épuration professionnelle	*Nombre*
Interdit 24 mois	4
Interdit 21 mois	1
Interdit 18 mois	2
Interdit 12 mois	4
Interdit*	1
Non-lieu	6
Sans objet	37
Total général	55

* période inconnue.

Liste des 55 hommes de lettres retenus dans la population des écrivains de la Collaboration[1]

Jean d'Agraives (pseudonyme de Frédéric Causse)*
Jean Ajalbert*
Jean Anouilh*
Maurice Bardèche
Noël B[ayon] de la Mort
Robet Beauplan
André Bellessort*
René Benjamin*
Pierre Benoit*
Henri Béraud*
Louis Bertrand*
Georges Blond*
Abel Bonnard*
Jacques Boulenger*
Robert Brasillach*
Louis-Ferdinand Céline*
Paul Chack
Jacques Chardonne*
Armand Chastenet de Puységur
Alphonse de Chateaubriant*
Jean Cocteau*
Lucien Combelle*

André Demaison*
Fernand Divoire
Pierre Drieu La Rochelle*
Jacques Dyssord (pseudonyme d'Édouard Jacques Moreau de Bellaing)*
Alfred Fabre-Luce
Claude Farrère*
Ramon Fernandez*
Paul Fort*
André Fraigneau
Robert Francis
José Germain (José-Germain Drouilly)*
Jean Giono*
Sacha Guitry*
Abel Hermant*
Marcel Jouhandeau*
Bertrand de Jouvenel
Alain Laubreaux*
Jean de La Varende*
Camille Mauclair
Charles Maurras*
Jean-Pierre Maxence
Henry de Montherlant*
Paul Morand*
Paul Mousset
Georges Pelorson*
Armand Petitjean*
Henri Poulain
Lucien Rebatet*
André Salmon*
Georges Suarez
André Thérive*
Robert Vallery-Radot
Jean Variot

Liste des 15 journalistes de l'échantillon témoin

André Chaumet
Henri Coston
Pierre-Antoine Cousteau
Jean Drault
Marc Fonjallaz
Urbain Gohier

Jean Hérold-Paquis
Claude Jeantet
Stéphane Lauzanne
Jean Luchaire
Claude Maubourguet
Georges Oltramare
Lucien Pemjean
Jacques Ploncard
Paul Riche

1. Les écrivains inclus dans la population des 185 écrivains que nous avions étudiée précédemment sont signalés par un astérisque.

Remerciements

Ma première pensée, au terme de ce travail, va à Pierre Bourdieu, avec qui j'en avais discuté et qui m'avait encouragée à le réaliser, avant sa disparition prématurée.

Je tiens ensuite à remercier :

Olivier Bétourné qui m'a incitée à écrire ce livre, en a suivi la longue gestation et l'a relu et édité avec un intérêt et un engagement sans faille ;

Francine Muel-Dreyfus, Anna Boschetti, Françoise Blum, Hervé Serry, Bertrand Leclair, Frédérique Matonti, Hélène Fontanaud, Dinah Ribard, André Schiffrin et Cécile Vargaftig, qui ont bien voulu relire une partie ou le tout et ont enrichi cette réflexion de leurs précieuses remarques ; Christophe Charle, qui m'a prodigué ses conseils au cours de mes recherches ;

Christine Michel, qui m'a aidée à recueillir une partie de la documentation, et Monique Bidault, avec le concours de laquelle l'index a été établi ; les archivistes des Archives nationales et les bibliothécaires de la BNF, du Sénat et du *JO*, qui m'ont fait bénéficier de leur aide et compétence ;

Bruno Auerbach, pour le soin et la vigilance apportés à la préparation du texte ;

les collègues qui m'ont invitée à discuter cette recherche :

– dans des colloques : « Littérature et sciences sociales » (ENS, 10-12 janvier 2001) ; « L'année 1945 » (Université de Paris-IV-Sorbonne, 24-26 janvier 2002) ; « Sartre and his Others » (Harvard University, 15-16 avril 2005) ; « Le champ littéraire : un monde à part ? » (Université de Bielefeld, 20-22 octobre 2005) ; « Right Left Right : Revolving Commitment, France and Britain » (University of Birmingham, 20-21 avril 2006) ; « Authorship : Changing representations and functions » (Université d'Oldenburg,

22-23 février 2007) ; « “On ne peut pas tout réduire à des stratégies” : stratégies sociales et gestes d'écriture, un débat, des manières de faire » (Université de Marne-la-Vallée, 11-12 mai 2007) ; « L'autorité en littérature. Exercice, partage, contestation » (Université de Rennes-II, 16-18 octobre 2008) ;

– dans des conférences et des séminaires de recherche : au département de French Studies de Cornell University (2 octobre 2000) ; au département d'histoire de l'Université de Bielefeld (10 juillet 2001) ; au département de Français de Rutgers University (4 décembre 2001) ; au Center of European Studies de Harvard University (21 octobre 2002) ; au département de Français et d'Italien de l'University of Iowa (10 septembre 2003) ; au Center for French and Francophone Studies de Duke University (12 septembre 2003) ; à l'Institute of French Studies et à la Maison française de New York University (16 septembre 2003) ; à l'Oakley Center de Williams College (26 avril 2005) ; au séminaire du GRIHL « Écriture et action » (30 janvier 2006) ; au Frankreich Zentrum de la Freie Universität de Berlin (20 juin 2007) ; au Modern Salon de Columbia University (5 mars 2009) ; à l'Institut français de Bucarest (19 mai 2009) ; à l'Institut français de Vienne (2 juin 2010).

ainsi que les étudiants qui ont suivi les deux séminaires que j'ai donnés à l'EHESS sur la « Sociologie des intellectuels », en 1999-2001 et en 2006-2008.

Une partie a été rédigée lors d'un séjour de recherche à l'automne 2006 dans le département de sociologie de l'University of Michigan (Ann Arbor), dans le cadre d'un programme d'échange avec l'EHESS. Une autre lors d'un séjour de recherche à New York, de janvier à avril 2009, dans le cadre d'une bourse Fulbright, au cours duquel j'étais rattachée à l'Institute of French Studies de NYU et au département de sociologie de Columbia University.

Nombre d'articles ou de chapitres de livres en ont été tirés :

« L'épuration du monde des lettres », in Marc Olivier Baruch (dir.), *Une poignée de misérables. L'Épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Fayard, 2003, p. 243-285.

« La collaboration littéraire », in Albrecht Betz et Stefan Martens (dir.), *Les Intellectuels et l'Occupation (1940-1944). Collaborer, partir, résister*, Paris, Autrement, 2004, p. 39-63.

« Vom Schrifsteller zum Intellektuellen : Die Konstruktion eines

kritischen Habitus unter der Restauration », in Ingrid Gilcher-Holtey (dir.), *Zwischen den Fronten. Positionkämpfe Europaïscher Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Akademie Verlag, 2006, p. 25-62.

« Responsibility and freedom : foundations of Sartre's concept of intellectual engagement », *Journal of Romance Studies*, vol. 6, n ° 1-2, printemps-été 2006, p. 31-48.

« The writer's responsibility in France : from Flaubert to Sartre », *French Politics, Culture and Society*, vol. 25, n° 1, printemps 2007, p. 1-29.

« Portrait of the writer as a traitor : the french purge trials (1944-1953) », *EREA* (Revue d'études anglophones), 4.2, automne 2006, <http://www.e-rea.org/> ; repris in Jennifer Birkett et Stan Smith, *Right/Left/Right : Revolving Commitments, France and Britain 1929-1950*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 187-204.

« De la responsabilité pénale à l'éthique de responsabilité. Le cas des écrivains », *Revue française de science politique*, vol. 58, n° 3, décembre 2008, p. 877-898.

« Autorité et responsabilité de l'écrivain : les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature. Exercice, partage, contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 265-276.

« Authorship and responsibility : the case of Émile Zola's commitment in the Dreyfus Affair », in Liesbeth Korthals Altes, Gillis Dorleijn, Ralf Grüttemeier (dir.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Louvain, Peters, p. 1-10.

« Punir la violence des mots : les procès des intellectuels français au sortir de la Deuxième Guerre mondial », *L'Esprit créateur*, vol. 50, n ° 3, hiver 2010, p. 4-19.

« Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du "Beau", du "Vrai" et du "Bien" », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 13-23.?rp folio = "731"? >

Le Seuil s'engage pour la protection de l'environnement

Ce livre a été imprimé chez un imprimeur labellisé Imprim'Vert, marque créée en partenariat avec l'Agence de l'Eau, l'ADEME (Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Énergie) et l'UNIC (Union Nationale de l'Imprimerie et de la Communication).
La marque Imprim'Vert apporte trois garanties essentielles :

- la suppression totale de l'utilisation de produits toxiques ;
- la sécurisation des stockages de produits et de déchets dangereux ;
- la collecte et le traitement des produits dangereux.

Index des noms de personnes

Abetz, Otto 575654
About, Edmond 425284
Adam, Paul 342363367458475
Ageorges, Joseph 2494
Agnès, Ludovic Paul Raoul 599714
Agniel, Louis 12328-331461634-635379
Agraives, Jean d' (pseudo. de Frédéric Causse) 530545548559565725
Aicard, Jean 425
Aignan, Étienne 73
Ajalbert, Jean 467530-532537541545548551-552559-560657725
Albertini, Georges 548
Alerme, Michel (colonel) 657
Alexis, Paul 353364379
Alis, Harry 364467
Allais, Henri 370
Alleg, Henri 701
Allouard Carny, Haïm 604
Altschuler, Georges 2636
Ambrière, Francis 553-554
Amyot, Jacques 77
Anacréon 86164
Anderson, Margaret 389
Andrieux 379
Angéras, Pierre 540627
Anglès, Jules 7280
Anicet-Bourget, Auguste 316
Anouilh, Jean 5530560652725
Antelme, Robert 716721
Apollinaire, Guillaume 697709
Arago, François 67
Aragon, Louis 3545155385565925986256786856951 39
Arcet, Louise d' (Louise Pradier) 316
Ardant 574665
Arène, Emmanuel 3490379
Arène, Paul 5678384412451502
Arétin, Pierre l' 104151
Aristophane 86440
Aristote 111-112127405436668713139

Arland, Marcel 533
Arnault, Antoine-Vincent 666972-7387162
Aron, Raymond 673
Arthus-Bertrand 114
Asselineau, Charles 198260304306
Astruc, Alexandre 4590658627
Aubineau, Léon d' 227269284
Auch, Lord (pseudo. de Georges Bataille) 699
Audisio, Gabriel 553-556567
Augier, Émile 188197212214260
Auphan, Gabriel 541627
Aupick, Jacques (général) 198292
Auriol, Vincent 547694696
Aury, Dominique (alias Pauline Réage) 699721
Autant-Lara, Claude 632
Aveline, Claude 665
Aymé, Marcel 542603632
B. de la Mort, Noël (pseudo. de Noël Bayon) 530-531548591725
Babeuf, François Noël, dit Gracchus 206
Bach, Jean-Sébastien 588
Bacqué de Sariac (Me) 666
Balzac, Honoré de 304461758010611715617 9-181185189-190192205211216220-221236240-241246-24725025225526
Banville, Théodore de 171190199274376490
Barail, François-Charles du (général) 397
Barante, Amable-Guillaume-Prosper Brugière, baron de 72
Barbey d'Aurevilly, Jules 190-191198218227235244264269274281304353386477284319
Bardanne, Jean 624
Bardèche, Maurice 540545548725
Baroche, Pierre-Jules 185
Barrès, Maurice 86275351354356358-359432512379
Barruel, Augustin (abbé) 587
Barthe (Me) 8588100104107112-114138146148157160-161164
Barthes, Roland 200202230310412704707709203284319721
Barthou, Louis 678
Basile (saint) 116
Bataille, Georges 53694697699
Baudelaire, Charles 112113114810263034172176-177183186190-193196198-200203205207210212-213215-218221225
Baudouin 143
Baudrillart, Alfred-Henri-Marie (cardinal) 531583656
Bauer, Henry 475
Bayon, Noël (alias Noël B. de la Mort) 545548591608
Bazin, René 359

Bazire, Edmond 377379
Beaufret, Jean 679
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 216395
Beaunier, André 3433
Beauplan, Robert de 532545554725
Beauvoir, Simone de 45676848
Becque, Henry 365486
Bellart, Nicolas-François 8412513091139
Bellessort, André 534625725
Belot, Robert 12131415599602627
Benda, Julien 5513612647627
Bénier-Bürckel, Éric 714
Benjamin, René 534537540-541545551-552558725567
Benjamin, Walter 226
Benoist-Méchin, Jacques 602
Benoit, Pierre 5315345375405455525575595917255 67
Béranger, Pierre-Jean
82629486266-7580-8183-909398-100103-104107-114117119121-123126135-139141-143146-14714
Bérard des Glajeux, Anatole 367378-379
Bérard, Louis 81
Béraud, Henri
39434445464748495051514531-532537540-54254554755456957 8-57958559460961163163363564
Bérenger, René 335338340-343369382389392-393422440
Bergasse, Nicolas 757982
Bergerat, Émile 365376490
Bergery, Gaston 532
Bergounioux, Pierre 716
Bergson, Henri 619
Bernanos, Georges 58940
Bernard, Claude 350353
Bernard, Léopold 418
Bernard, Marie Octave 338365367439
Bernardin de Saint-Pierre, Henri 268
Bernis, François-Joachim de Pierre, cardinal de 112
Berry, Charles Ferdinand d'Artois, duc de 5474767894125
Berryer (Me) 85
Bertillon, Jacques 348
Bertrand, Louis 725
Berville, Saint-Albin 7985101-102104115-116143147150-15115816491139
Bethléem, Louis (abbé) 4346426-427
Beugnot, Jacques-Claude (comte) 48
Bickerstaff, John (pseudo de Jonathan Swift) 115138161-163
Bidault, Georges 621-622
Bienville (Dr) 132
Billy, André 678567

Binet, Alfred 271417
Bismuth, Maurice 604
Blanc, Louis 171184206242203
Blanche, Alfred 295
Blanchet, Alfred 4615630639
Blangy, Bon Henri Pierre, comte de 131139
Blanzat, Jean 535654
Bloch, Alphonse 394
Blond, Georges 530-533545725
Bloy, Léon 458493592
Bluet, René 10111213141516171819202122232433627
Blum, Léon 515582597614616-617
Bluysen, Paul 56789407467500379
Bobée, 158
Boileau, Nicolas 1011215515717017849 2-493172
Boissarie, André 3569684
Boisseau, Joël 3627
Boiteau (Me) 653660
Bon, François 716
Bonald, Louis de 575964170492587
Bonamour, Georges 369459
Bonaparte, Lucien 69
Bonenfant, Louis 303
Bonitzer, Francine 45678611659627
Bonjour, Casimir 485
Bonnard, Abel 530-532534537540545550-552560615631633639648-649725627
Bonnefoy, 609
Bonnet de Lescure, Antoine 139
Bonnetain, Paul
3839404142338359-360363-364366-367370-371379384397409413422432439451-4524584644674
Bordeaux, Henri d'Artois, duc de 7679116
Bordeaux, Henry 517537-538557632
Bossuet, Jacques-Bénigne 198223278299
Bost, Pierre 686
Boucheron, Jean 698
Bouilhet, Louis 183189-190273295303316284319
Boulanger, Georges (général) 3372377
Boulenger, Jacques 530-5315415455485525756337 25
Boulogne, Étienne Antoine (Mgr) 60123130134145148-149152156
Bourbons, dynastie des 74110143166
Bourdet, Édouard 598
Bourdin, Gustave 226
Bourget, Paul
3132333435363738394027532535 2357-359364376429436457482490493-4945186296776917122
Bouvard, Roger 623

Boyer, Gaston 2644
Brandimbourg, Georges 369459
Brantôme, Pierre de Bourdeille, dit 411440
Brasillach, Robert
787980818283848586878889909192939473339525530532534537540-542545547549569573-5745
Brault, Adolphe Louis 195
Breffort, Alexandre 666
Bremer, Karl-Heinz 563
Brémond (général) 553
Breton, André 515597678694697
Breughel, Pieter 192412
Breuillac (Me) 4585613664
Briand, Aristide 341
Brillat-Savarin, Anthelme 240
Brinon, Fernand de 583
Brisson, Pierre 535
Broë, Jean de 757998115-11613613815816291139
Broglie, Victor, duc de 49-51829597106-10791
Brunetière, Ferdinand
2526272829325357-358402-404406416-417463-464480482493-494498172379
Budé, Eugène de 343
Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de 2585
Buisson, Ferdinand 341
Bunau-Varilla, Maurice 657
Bureau, Paul 56346383427379
Burke, Edmond 58
Butler, Joséphine 338
Byron, George Gordon, dit Lord 177240256-257273309
Cabanès, Augustin 442
Cabat, Augustin Émile Louis 369467
Cabet, Étienne 206
Cachin, Marcel 614
Cadot, Alexandre 286
Calas, Jean 161680
Campbell, Lord 389
Camus, Albert 542665715567
Canavaggio, Dominique 541
Capitant, René 551
Carbuccia, Horace de 541656
Carnot, Hippolyte 170
Carnot, Sadi 337
Carrel, Alexis 656
Carrel, Armand 6610616427391139172
Carson, Edward H. 472-473
Cartier, Raymond 541

Caserio, Santo Jeronimo 337
Cassagnac, Paul de 372
Castelot, André 548559
Castille, Hippolyte 298
Caton 163
Cauchois-Lemaire, Louis-Augustin 66758083-84141
Causse, Frédéric (alias Jean d'Agraives) 565725
Caze, Robert 364467
Céard, Henry 78910365-366409481496379
Céline, Louis-Ferdinand (pseudo de Louis-Ferdinand Destouches) 626364656667683911636053053253453754054554856157358 1-584589591-592595603-606620-62
Cervantès, Miguel de 236266313203
Césaire, Aimé 701
Chabot, dit Fontenay 196
Chack, Paul 11530-532541-542545547552660725
Chadourne, Marc 589
Chaix d'Est-Ange, Gustave-Gaspard 7985198215-216295299
Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas de 111
Chamilly, vicomtesse de 66
Champanhet, Jean André Hippolyte de 89100109-110120122137146149154
Champeau, Jean 660
Champetier de Ribes, Auguste 622
Champfleury (pseudo. de Jules Husson) 183189-190199219222298
Chanlaine, Pierre 4552642567
Chapuys-Montlaville, Benoît-Marie 180-181249284
Charcot, Jean-Martin 347432
Chardonne, Jacques 531-533537540-541545549552591656725
Charlemagne, Raoul 3486284
Charles X 6287106110143166
Charles Gide 341
Charles, Arthur 474
Charpentier, Gervais 240
Charrasse, René Benoît Gabriel 582661
Chasle, Philarète 105
Chastel, Guy 694
Chastenet de Puységur, Armand 11125415455474578664-665725567627
Chateaubriand, François René de 5963-656787901542092542689 1172
Chateaubriant, Alphonse de 530-532534537540545547552556-557559-562574-575583-584609633637641654725
Chaumet, André 547726
Chénier, André 294591632
Chénier, Marie-Joseph 57294
Cherbuliez, Victor 356447
Chevalier, Ernest 202274
Choderlos de Laclos, Pierre 54

Cicéron 116
Cixous, Hélène 705
Cladel, Léon 394422459
Claretie, Jules 351
Clarke, Edward, sir 472-474486
Claude, Georges 531
Claudel, Paul 226493557622625284
Clauzels de Montals, Claude-Hippolyte, évêque de Chartres 62128
Clavier, Étienne 77
Clemenceau, Albert 508-509
Clemenceau, Georges 396508
Clementi, Pierre 529
Clerc, Henri 551
Cléry, Léon 67367-368384451467
Cocteau, Jean 542554560566591697725
Coissac, Maurice de 456641627
Coleridge, Samuel Taylor 474
Colet, Louise 1821932212372462662753023043 08-309313-315172203284
Colette (alias Sidonie Gabrielle Colette) 542608627
Colombier, Marie 367
Combelle, Lucien 215305375405425455485775885925966016446496567256 27
Comstock, Antony 389
Condorcet, Nicolas de 55
Constant, Benjamin 52576365717378899691
Coppée, François 337402475
Corneille, Pierre 437464284
Cornély, Jules 2365
Cornier, Henriette 262
Corniglion-Molinier, Édouard Corniglion, dit 721
Corréard, Alexandre 158
Coston, Henri 547726
Cotelle 158
Courbet, Gustave 189219298
Courier, Paul-Louis 8294875-808789-909398101-102104114-116131136138-139141147149-150158-163201386592690
Courmont, Jules de 195
Courteline, Georges 339370398601
Cousin, Victor 169224227246172
Cousteau, Pierre-Antoine 67594625656659726
Croiza, Claire 531
Crouzet, Guy 532547641
Cugnet de Montarlot (surnommé Cagnet de Montarlot) 137
Cuvier, Jean Léopold Nicolas Frédéric, dit Georges 8097
Cuvillier-Fleury, Alfred-Auguste 222227-228233252263299306284319

D’Armon, Paul 413-414420464500
Daladier, Édouard 597617
Dally, Eugène 318
Damiron, Jean-Philibert 87
Danet (Me) 367
Daniel-Rops 686
Dante Alighieri 216
Darlan, François 565
Darlan, Jean-Baptiste 423
Darnand, Aimé-Joseph 580
Daudet, Alphonse 376402406486489-490503
Daudet, Ernest 376490
Daudet, François 541
Daudet, Léon 592603
Daumier, Honoré 194236
Davyl, Louis 234406
De Broise 198-199215286
Déat, Marcel 515530584-585603614655
Debay, Auguste 267
Debons, 457
Debord, Guy 696
Debré, Michel 702
Debû-Bridel, Jacques 537-538553
Decaux, Gabriel 457
Decazes, Élie 101
Decour, Jacques 535
Defoe, Daniel 225240
Dehaussy de Robecourt, Jean Baptiste Furci 79
Dehaut de Pressensé, Edmond 335
Delacroix-Frainville (Me) 85
Delamare, Eugène 316-317
Delavigne (Me) 85
Delavigne, Casimir 8086
Delbos, Charlotte 716
Delebecque, Jacques 541
Delécluze, Étienne-Jean 86
Delecourt, Victor 343
Delegorgue, Albert 509
Delille, Jacques, dit abbé 90
Deloncle, Jean 627
Deloncle, Maurice 584589
Delord, Taxile 246
Delpit, Albert 45405407447
Demaison, André 534545552559725

Demasy, Paul 554
Démosthène 116
Dennery, Adolphe (pseudo. d'Adolphe Philippe) 316
Denoël, Robert 116036066156206376456566606 27
Déroulède, Paul 589
Derrida, Jacques 709
Des Forêts, Louis-René 721
Désaugiers, Antoine 71
Descartes, René 92897162670-671681
Descaves, Lucien
88899091929394959697989910010110210310410510610710810911011111211311411531327337 3
Deschamps, Émile 90
Desmoulins, Camille (Lucie-Simplice-Camille-Benoît, dit) 434
Desnos, Robert 592
Desnoyers, Louis 156180242250-251284
Desorgues, Théodore 69141172
Desprez, Louis
60616263646566676869707172737475767778798036 3-366376384-388400409-4124144224324404
Destouches, Louis-Ferdinand (alias Louis-Ferdinand Céline) 548582
Destutt de Tracy, Antoine 55
Desvignes, Yvonne 553
Devie, Alexandre, évêque de Belley 62
Deville, Gabriel 394
Dezamy, Alexandre-Théodore 206284
Dib, Mohamed 701
Diderot, Denis 202554-5512441640
Divoire, Fernand 530545559563725
Domenach, Jean-Marie 705
Dominique, Pierre 541
Dondey-Dupré, Anne-Charlotte 196286
Dorgelès, Roland 557686
Doriot, Jacques 530584589595614
Dostoïevski, Fédor 2479
Douglas, Alfred, Lord 472474
Drault, Jean 726
Dreyfous, Maurice 210
Dreyfus, Alfred
3031313932533737 2-373481490495500504506508-509511-513516518570580586618629680687 69
Drieu La Rochelle, Pierre
27530-533537540545548552558575585589596631633652656665682725567
Drouot 624
Drumont, Édouard 116417435587
Du Camp, Maxime 182-183188-189245-246295306377203284319
Dubois, Paul-François 86
Dubosc, André 541

Dubrujeaud, Albert 413
Dubut de Laforest, Jean-Louis 151617181936036336 7-368384409458466496379
Ducange, Victor 75-769891
Duchâtel, Charles, Marie, Tanneguy 86
Duhamel, Georges 537539550625665567
Dujardin, Édouard 564
Dulamon, Frédéric 198215
Dumas, Alexandre 89-90183214241-242251255268352440
Dumas, Alexandre (fils) 186191212
Dumoulin, Évariste 6673
Dupin, André (dit Dupin aîné) 26838588-8999-100103-104107111-113119137151157159163690 91
Dupont, Alexis 194
Dupont, Pierre 171
Dupont, Yves 622
Dupuis 55
Duranty, Edmond 189-190313
Durkheim, Émile 1214264280-2813103183555287 1940284319721
Duruy, Georges 452
Duval, Georges 365
Duval, Jeanne 292
Duvergier de Hauranne 86
Dyssord Jacques (pseudo. d'Édouard Moreau de Bellaing) 530-531537545559725
Echenoz, Jean 720
Eisenstein, Serguei 602
Éluard, Paul 537556685694567
Engels, Friedrich 206
Epting, Karl 563620
Erckmann-Chatrian (Émile Erckmann et Alexandre Chatrian, dits) 486
Ernaux, Annie 719
Ésope 112
Esterhazy, Marie Charles Ferdinand Walsin 372509
Étienne, Charles-Guillaume 73757987
Étienne, Victor-Joseph 75
Euclide 162
Fabre-Luce, Alfred 5315335375405455485 97-599605-606674725627
Fallot, Tommy 335
Fanon, Franz 701
Farrère, Claude 534557591725567
Favre, Jules (Me) 184291
Felgines, Lucien 548
Felici (Me) 6615621645627
Félicité, Louis-Emmanuel 75
Fénelon, François de Salignac de la Mothe- 68

Fenet 622
Feraoun, Mouloud 701
Ferdinand VII 87
Ferdonnet, Paul 547
Ferere, Artus 623
Fernandez, Ramon 530-532545725627
Ferragus (pseudo de Louis Ulbach) 3401418
Ferrero, Guglielmo 596
Ferrouillat, Jean 407
Ferry, Jules 36542391284
Feuillet, Octave 181188413447
Féval, Paul 180191241
Fèvre, Henry 363-364370398458485489
Feydeau, Ernest 214-215252301
Fichte, Johann Gottlieb 2540
Fielding, Henry 225
Fieschi, Giuseppe 183
Figarol, Jean, Bernard, Marie, chevalier de 50117
Fillâtre, Benjamin-Firmin 394459
Firmin-Didot 143
Flaubert, Achille 197199292300
Flaubert, Gustave
2812822837-81025-263034373973169172176-177182-183185-186189-194196-203205207-210212-2
Floquet, Charles 330-331334379
Florent, Jacques-Louis 187
Fongeray, Jacques-François de 66
Fonjallaz, Marc 548726
Fonsegrive, Georges 11121314151617345393428439-440494379
Fontenoy, Jean de 577589
Fort, Paul 531537-538545559564591725567
Foucault, Michel 248-1023-24343243475115267057077094028437972l
Fouché, Joseph 654
Fouchet, Max-Pol 665
Fougère, Marie (pseudo. de Jules Quesnay de Beaurepaire) 407
Fouillée, Alfred 436-437
Fould, Achille 198
Fouquier, Henry (alias Nestor) 91011364-365373460465467489-490
Fouquin 4594627
Fournier, Alfred 349
Fragonard, Jean-Honoré 393
Fraigneau, André 531-533537540545582591725627
France, Anatole 12131435735937337540549349837 9
France, Hector 370
Francis, Robert 530545725

Franckwood, sir 474
Franklin, Benjamin 116138
Frayssinous (Mgr) 611201221241291321351431 52-153
Frèche, Gérard 554556559567
Frère de Villefrançon, Paul-Ambroise, comte de (Mgr, archevêque de Besançon) 62133
Fréret, Nicolas 55
Freud, Sigmund 697
Freycinet, Charles de 372
Fromentin, Eugène 190
Frossard, Ludovic-Oscar 515
Gaillard, Jules 4385-386485
Gaillard, Louis-Joseph (évêque de Meaux) 62
Galilée 162663
Gallimard, Gaston 625
Gambetta, Léon 373395
Garçon, Maurice 697
Garnier, Pierre 347
Gassendi, Pierre Gassend, dit, 162
Gatineau, Louis 331379
Gaufrès, Jules 335
Gaulle, Charles de 18542547577-57959461161662263565065367 3702-703
Gautier, Théophile 7170-172190192198-199202216255302309388413422449172319
Gavardie, Henri de 333379
Gaxotte, Pierre 657
Gay, Francisque 563621-622
Gayda, Joseph 67371376407463466
Gayssot, Jean-Claude 714
Geffroy, Gustave 91011121314365411-412415485489379
Genet, Jean 697705
Gérard, Joseph 361
Gerber, Eugène 564
Germain, José 528530-532545552725567
Ghéon, Henri 2513
Gide, André 181920426513-515517542600604649661680691694-695627
Gide, Charles 341
Gill, Arthur 474
Gilles de la Tourette, Georges 417
Giono, Jean 516532-533537545549554557589591725
Girardin, Émile de 180284
Giraud, Jean (alias Jean Lefranc) 541
Giraudoux, Jean 564597706
Girodias, Maurice 694699
Glouvet, Jules de (pseudo. de Jules Quesnay de Beaurepaire) 407

Gobineau, Joseph Arthur, comte de 187
Goblet, René 351
Godmé, Pierre (alias Jean-Pierre Maxence) 577
Goebbels, Joseph 577-578587618627
Goethe, Johann Wolfgang von 209235240273309495654284319627
Gohier, Urbain 726
Goncet (Me) 8586591622-623644653655
Goncourt, Edmond de 176190193196199213245291295305312343353593643763984224404674754864905032032 84
Goncourt, Jules de 176190193-194196199212-213221245291295305312343353422
Goudall, Louis 226
Gouffé, Armand 71
Gougenot des Mousseaux, Roger 587
Granier de Cassagnac 269284
Grasset, Bernard 531
Grebel, Arlette 627
Grenier, Roger 34660627
Guéhenno, Jean 535
Guiches, Gustave 360
Guitry, Sacha 534537540545549551591725567
Guizot, François 5772-7323924191
Guyau, Jean-Marie 111213143254174364694784804985186 77
Guyot (Madame) 62
Guyotat, Pierre 709718721
Habans, Jules 226271284
Hachette, Louis 240249284
Haenel, Yannick 717721
Halluin, Jean d' 694
Hannon, Théodore 467
Hanska (Madame) 181
Haraucourt, Edmond 2487
Hauboldt (Dr) 584
Hautefeuille, Charles-Louis-Félicité, comte d' 97139
Havard, Victor 367
Havelock Ellis, Henry 2697
Heap, Jane 389
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 169
Heidegger, Martin 6671679-681567
Heine, Heinrich 170188609172
Heller, Gerhard 583
Héloïse 269
Helsey, Édouard 56611650679627
Helvétius, Claude-Adrien 55
Hennique, Léon 467

Henriot, Émile 665686
Henriot, Philippe 561584
Hepp, Alexandre 364379
Hermant, Abel
2829370405530-5325345375405455485 50-552554569596631-633643657-659725567627
Hérold-Paquis, Jean Hérold dit 12131454756961562164566368472 6627
Herpin, Lucie (pseudo. de Jules Quesnay de Beaurepaire) 377407
Herriot, Édouard 624-625
Hervé 194
Himmler, Heinrich 654
Hindemith, Paul 602
Hindus, Milton 2573
Hinonet, Michel 1
Hippeau, Edmond 56368458466
Hitler, Adolf 7573575580582-583589604654684
Holbach, Paul-Henri Thiry, baron d' 55
Horace 86411
Horowitz, Vladimir 602
Houssaye, Arsène 246
Hugo, Victor
47808789-90165-167170-172182-183185188221226236240255295-296327349-352376394-3954114
Humbert, Gustave 335
Huret, Jules 356379
Hurst, Jean-Louis (alias Maurienne) 701
Huysmans, Joris-Karl 277364407417448467493
Hytier, Jean 567
Ibsen, Henrik 383476481
Isaure, Clémence 269
Isorni, Jacques 2021222324252627282930313233587591596632664-666627
Isou, Isidore 696
Jacqueline (alias Séverine, alias Caroline Remy) 456373505379
Jacquin, Émile 185286
James, Henry 219284
Janin, Jules 191196
Jaujard, Jacques 567
Jaurès, Jean 341433649
Jay, Antoine 73
Jeanne díArc 269
Jeanson, Francis 2702
Jeantet, Claude 531547726
Jensen, Karen Marie 583
Joly, Henry 479
Jones-Gorlin, Nicolas 711
Jouffroy, Théodore Simon 86169
Jouhandeau, Marcel 532-533537545583591725627

Jouvenel, Bertrand de 545559591596725
Jouy, Victor-Joseph-Étienne 7386
Joyce, James 2389
Judest, Ernest 508
Jünger, Ernst 533
Kafka, Franz 602695
Kahane, Jack 694
Kant, Emmanuel 1716253037168-169668-66968240172
Kaplan, Leslie 716
Karr, Alphonse Jean-Baptiste 195
Karski, Jan 717721
Kemp, Robert 686
Kertész, Imre 716
Kistemaeckers, Henry 11121314364-366411458467486379
Koch, Robert 486
Kock, Paul, De 240344
Kott (major) 574
Krafft-Ebing, Richard von 347417697
Kropotkine, Pierre Alekseïevitch 365435441

La Chastre, Claude Maurice, baron de 196286-287
La Fontaine, Jean de 7286104216
La Rochefoucauld, François, duc de 515
La Tour du Pin, René de 587
La Varende, Jean de 531-532534537-538545549551591726
Labbey de Pompierres, Guillaume Xavier 139
Labori, Fernand 508-509
Lacassagne, Alexandre 5429437456469
Lachaud, Georges 367-368
Lacretelle, Charles 63
Lacretelle, Pierre-Louis de, dit Lacretelle aîné 7375
Ladvocat, Pierre-François, dit Camille 88
Lafarge, Marie-Fortunée 266316284
Lagasse (Me) 5678369385414460
Laguerre, Georges 364-365
Lainé, Joseph-Louis-Joachim 97139
Laisant, Charles-Ange 371-372414
Lakanal, Joseph 19
Lally-Tollandal, Tropime-Gérard, marquis de 53
Lamartine, Alphonse de 808690171216241-24225228029530435450269791172
Lamennais, Félicité Robert de 556390107170-17132857491379
Lammens, Jules 364
Landon, Charles-Paul 69
Lang, Fritz 602
Lanjuinais, Jean-Denis, comte 101139
Lanson, Gustave 355
Lanzmann, Claude 717721
Larguier, Léo 686
Lasserre, Pierre 512
Laubreaux, Alain 530-532537540545547551-552557584725567
Laughlin, James 573
Laumann, Sutter 379
Laupts (Dr) 348361475
Lauzanne, Stéphane 19202122235315485946106156336 37-638644656-657726627
Laval, Pierre 665
Laverdière, duc de 208234
Le Bon, Gustave 6432434438139
Le Bris, Michel 721
Le Gonidec, Joseph Frédéric Eugène 195
Le Pappe de Trévern, Jean-François Marie, évêque de Strasbourg 62
Le Pen, Jean-Marie 715
Le Play, Frédéric 494
Le Poittevin, Alfred 274300
Leahy, William Daniel 613

Lebeginski 369459
Lebrun, Albert 624
Lebrun, Pierre 89
Leclair, Bertrand 715718727721
Lecomte, Georges 78342-343345405498557
Leconte de Lisle, Charles 183190199244303305
Ledoux, Auguste Joseph Marie 633637
Lefèvre Tantet (Me) 4592655627
Lefranc, Jean (pseudo. de Jean Giraud) 541
Leher, Franz 551
Leiris, Michel 67600679709627
Lemaître, Jules 357
Lemerre, Alphonse 467
Lemire, Jules Auguste (abbé) 341426
Lemonnier, Camille 364636388400408415459
Lenoël, Émile 331467379
Lenormand, H.-R. 531
Léon XII 62494
Léon XIII 494
Lepaslier 397
Lepelletier, F. 234446
Leroux, Pierre 86170-171
Leroy, Albert 6384422432452379
Lesca, Charles 587637
Lesdain, Jacques de 551
Letronne, Jean-Antoine 77
Levi, Primo 716
Limayrac, Paulin 227312
Lindon, Jérôme 578701-702707709712721
Lindon, Mathieu 715
Lindon, Raymond 89101157859460963564366 2627
Lisbonne, Eugène 328379
Littell, Jonathan 717721
Locke, John 229
Lombard, Paul 541560562
Lombroso, Cesare 10318368382417428437456469476
Longus 77
Lorette, Robert 541
Losfeld, Éric 721
Losfeld, Joëlle 721
Loti, Pierre 359
Louis-Philippe 7118391
Louis XIV 103
Louis XVI 56

Louis XVIII 71-72106146139
Louvel, Louis-Pierre 7412513091139721
Louÿs, Pierre 344393
Loyson 409
Lucas, Hippolyte 246
Lucas, Prosper 262
Luchaire, Jean 6532547641643726
Luchet, Auguste 24184206255287290-291294344
Lucius de Patras 77
Ludovica, Madame (pseudo. de Louise d'Arcet) 316
Maast (pseudo. de Jean Paulhan) 666
Madelin, Louis 632
Magnan, Valentin 347
Magnard, Francis 490379
Magnier, Pierre-Joseph, dit Edmond 365379
Mahon (Me) 195
Maistre, Joseph de 57-58
Maizeroy, René (pseudo. du baron Toussaint) 342362-363367458
Malesherbes, Chrétien Guillaume de Lamoignon de 131820-212811415340139172
Malraux, André 6592624702-703706
Man, Henri de 532596
Mandel, Georges (pseudo. de Louis Georges Rothschild) 597616
Manet, Édouard 384
Mann, Thomas 602
Manne, L. C. J. de 187
Manuel, Jacques-Antoine 7281
Marat, Jean-Paul 434
Marcel, Gabriel 537542598665
Marcellin, Raymond 708
Marcère, Émile de 3395461
Marchangy, Louis 8298-99108-109111113117122-123135-138141150157
Margueritte, Paul 360
Marie-Antoinette 208234243
Marighela, Carlos 708
Marion, Paul 565
Maritain, Jacques 604627
Marmontel, Jean-François 55
Martainville, Alphonse de 81108136142149139172
Martel, René 541
Martignac, Jean Baptiste Gay, vicomte de 88
Martin du Gard, Roger 3516702
Martin, Louis-Léon 541
Martineau, Jérôme 721

Marx, Karl 206284435473602
Maschino, Maurice 701
Mascolo, Dionys 721
Maspero, François 707721
Massillon, Jean-Baptiste 102129198223299
Massis, Henri 6514517541552591
Massy, Robert de 332379
Mathilde, Mathilde-Létizia Wilhelmine Bonaparte, dite princesse 295
Maubourguet, Claude 5547656662726
Mauclair, Camille 530-531537545548552558726
Maulnier, Thierry 67588625653661
Maupassant, Guy de 10305344352364-365386409467319
Mauriac, Claude 534-535706567
Mauriac, François 27517535537-538542550579592603608625631-633650702-703706712567627
Maurienne (pseudo. de Jean-Louis Hurst) 701
Maurras, Charles 71728889909192939495969733863543744055125165355375 41-542545547550-551573579-581585
Mauvignier, Laurent 718
Maxence, Jean-Pierre (pseudo. de Pierre Godmé) 530-531537540545548577591-592614655726
Maynier, Henri 698
Mazade, Charles de 188220228259263293203284319
Méchin, Alexandre Edmé 105121139
Ménard, Louis 183
Mendès, Catulle 342367
Menthon, François de 541523
Menuhin, Yehudi 602
Mercier Dupaty, Jules Charles Emmanuel 195198
Mercier, Auguste 570618
Mérimée, Prosper 198223
Merrill, Stuart 475
Méry, Joseph 388
Meslin, Clair Achille 88
Méténier, Oscar 422
Meunier, Paul 341
Michaud, Joseph 63
Michel, Louise 365441
Mignet, François-Auguste-Marie 81
Milhac (Me) 556-557562566-567
Mill, John Stuart 387669
Miller, Henry 573632685-686693-694696-697708721
Millerand, Alexandre 891011372421458466-467501
Millet, Jean-François 412
Millet, Raymond 2663

Milton, John 104250
Mindus, Milton 661
Mirabeau, Honoré-Gabriel Riquetti, comte de 54124
Mismer, Charles 370398
Mitylène, Christophe de 388
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit 86103123216236411
Mondor, Henri 598
Monpont 214-215259284
Monselet, Charles 246
Montaigne, Michel de 411
Montalembert, Charles-Forbes-René, comte de 225
Montandon, Georges 604
Montbel, Guillaume Isidore, baron de 166
Montépin, Xavier de 176196213243286-287284
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède 85597102198216223379
Montherlant, Henry de 530-533537545554559563-564586589591606656726567627
Monzie, Anatole de 589
Morand, Paul 533537-538545559566591726
Moreau de Bellaing, Édouard (alias Jacques Dyssord) 530725
Morel, Bénédict-Augustin 347
Morgan, Claude 11125535876086386656865676 27
Morin, Edgar 721
Mouchard, Claude 716
Moulin, René 531
Mounier, Emmanuel 665
Moureaux (Me) 2615
Mousset, Paul 726
Mullem, Louis de 467
Munier (chanoine) 598
Murger, Henry 246
Muselier, Émile Henry 611
Musset, Alfred de 170188212216240284
Mutin, Jean (abbé) 65106125129133148-149
Nabokov, Vladimir 699
Nadar, Félix 200
Nadaud, Martin 121
Nadeau, Maurice 313632694319
Napoléon III, Charles Louis Napoléon Bonaparte, dit Louis-Napoléon 242617
Napoléon Bonaparte 5669136141437617654
Naquet, Alfred Joseph 383461502
Nass, Lucien 442
NDiaye, Marie 719
Nerciat, André-Robert Andréa de 54479

Nerval, Gérard de 172
Nettement, Alfred 17918521523625025226020328431 9
Nicod de Ronchaud, Joseph-Alexis 115139
Nicolas, André 541
Nivelle, Jean de 78910395401405446379
Nivernais, Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de Nevers, dit de 112
Nixon, Richard 711
Nizet, Henri 364467
Noël, Bernard 721
Nordau, Max 151617181932534841541742045547 6-479481518
Nouguier, Pierre-Charles 184294
Odin 459
Ohnet, Georges 352356376447489-490
Oltramare, Georges, dit Charles Dieudonné 551726
Ortega y Gasset, José 596
Pagnerre Edmond 194197300
Pagnol, Marcel 551567
Pailhé, Jules Joseph François 2662
Pappers, Joseph 393
Parain, Brice 680686
Pâris, François de 127
Parker, Daniel 693
Parker, Robert 573
Parny, Évariste-Désiré de Forges, vicomte de 6686125129133148-14991
Parrot, Louis 632
Pascal, Blaise 97103116721
Passy, Jacques 418
Pasteur, Louis 31324486
Patchen, Kenneth 573
Paul (saint) 116162
Paulhan, Jean
333839515-516523525535538-539542555566592597608-609653661664666-667678685692697699
Pauvert, Jean-Jacques 53697-699708712627721
Payne, Thomas 55
Pèdre de Lafabrie 2407
Péguy, Charles 513
Péladan, Joséphin, dit Sâr 358477379
Pelletan, Eugène 333
Pellieux, Georges de 509
Pelorson, Georges 530545548656726
Pemjean, Lucien 726
Périer, Casimir 6381
Perrault, Charles 411
Perrenx, Alexandre 508

Perret, Paul 452
Perrières, Carle des 3372379
Perrot, Louis-Théodore 187
Pessoa, Fernando 717
Pétain, Philippe 517550-551558579586588610612-613622630633641650654658662
Peter 655
Petiot, Henri, dit Daniel-Rops 686
Petitjean, Armand 10531533537545559565591677726
Peyronnet, Pierre-Denis, comte de 63-64
Pichat, Léon-Laurent 197208
Pie XII 613
Pigault-Lebrun, Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoy, dit 118
Pillet, Auguste-Alexis 208286
Pinard, Ernest 24198200-201207-210215-218221-222226-227229233235-237260-261263265286-29129330431169
Pinard, Oscar 18540
Pindare 86
Pinel, Philippe 214
Pinet (Me) 75
Platon 126-127224234390139
Ploncard, Jacques 726
Poictevin, Francis 364467
Poitou, Eugène 253-256258-259298284319
Polignac, Melchior, marquis de 531
Ponchon, Raoul 1112131415342369385414459-460465467
Ponge, Francis 553
Ponsard, François 188191
Ponson du Terrail, Pierre Alexis 191
Pontmartin, Armand de 220269-270275284
Pothey, Alexandre 2345468
Poulain, Henri 530545547726
Poulain, Odette 721
Poulet-Malassis, Auguste 198-199215
Pourésy, Émile 181920212223242534134334539 0-392427438-439456480491379
Prache, Laurent 2392
Pradier, James 316
Pradier, Louise (Louise d'Arcet) 300
Pressac, Jean-Claude 714
Prévost, Antoine François, dit abbé 68
Prévost, Marcel 352379
Privat, Maurice 541
Proudhon, Pierre-Joseph 170-171206298172
Proust, Marcel 619
Pujo, Maurice 7542585587592613636

Pyat, Félix 220256
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome Quatremère, dit 224
Queensberry, John Sholto Douglas, marquis de 448471-473486
Queneau, Raymond 537556694
Quesnay de Beaurepaire, Jules 377407
Quinet, Edgar 255
Rabelais, François 7786201228236411-412414203284
Rachilde, Marguerite Eymery, Mme Alfred Vallette, dite 362
Racine, Jean 68104
Radeke (lieutenant) 574665
Raffalovitch, Marc-André 475
Raoult, Fernand-Marie 34598627
Raphaël, Charles Joseph Eugène 78910594610638627
Rau, Charles Gaston 891011367373396398408420
Raudot, Jean-Nicolas 6491
Raulet, Jean 34406379
Ravachol, François Claudius Koënigstein, dit 336379
Raynal, Guillaume-Thomas (abbé) 5568
Réage, Pauline (pseudo de Dominique Aury) 699
Rebatet, Lucien (alias François Vinneuil) 858687888990530-5315345375455475575615 75-576578584586-587591-595599-603605-60760961
Rebell, Hugues 475
Reboul, Marcel 161718574593610614616635637639646-647662-664627
Recouly, Raymond 552556
Reibrach, Jean 370
Reimer, W. 608
Reinach, Joseph 376378445379
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 189
Rémusat, Charles de 86
Remy, Caroline (alias Jacqueline) 373
Renan, Ernest 357430486596
Renée (pseudo. de Caroline Remy alias Jacqueline) 373
Renouard 77
Reuss, Louis 439
Révillon, Tony 2407
Rey, Étienne 541554
Reybaud, Louis 159162
Reynaud, Paul 597616
Riancey 180
Richard, Gaston 391
Richardson, Samuel 225
Riche, Paul 726
Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinal-duc de 5474
Richepin, Jean 2324342376384386394-395401409411-412422451457461489-490495502379

Riondé 641
Rivière, Jacques 34513515
Robbe-Grillet, Alain 704721
Rochefort, Henri 4372376379
Rogers Jr, Will 573
Rolland, Romain 515589703
Romains, Jules 596
Roosevelt, Franklin Delano 613
Rosny, J. H., dit Rosny aîné 360
Rostand, Maurice 554
Rouaud, Jean 721
Rougé, François Pierre Olivier, comte de 120124131139
Rougier, Michel 2424
Rouland, Gustave 196423
Roulier, Jules Auguste Clément Marie 368
Rouquès, Pierre 625
Rousseau, Jean-Jacques 21-224753-5759-6168104118120130132134145152158221223251282512600 91
Rousset, David 687716
Roy, Claude 2650
Royer-Collard, Pierre-Paul 286373808597
Royer, Claude Étienne François 196
Runyon, Damon 589
Sabatier, Apollonie (Joséphine-Aglaé Savatier) 198
Sade, Donatien Alphonse François, comte de Sade, dit le marquis de 5362104151300479697-699708712
Saint-Chamans, Auguste, Louis, Philippe de 139
Saint-Clair, Simone 553
Saint-Exupéry, Antoine de 589592625
Saint-Genest 372377379
Saint-Lambert, Jean-François, marquis de 55
Saint-Paul, Georges (alias Dr Laupts) 348
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, comte de 78374
Sainte-Aulaire 541
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 468789-90169178180188191-19219520020221722322723324526428829931248846203284319
Salacrou, Armand 686
Salmon, André 531545548552560566726
Salvandy, Narcisse-Achille, comte de 66106
Sand, George 171183188214216242251255259-260263268-269271293033063064142032843 19
Sandeau, Jules 181356
Sartre, Jean-Paul 94959697989910010110210310410510610710810911011111211311411511611711811912012112

Scaramouche (pseudo. de Henry Fouquier) 56373490379
Scheler, Lucien 537556567
Scheler, Max 278282284
Schiller, Friedrich von 240
Schlegel, August Wilhelm 168
Schlegel, Friedrich 168
Schleier, Rudolf 648
Schlésinger, Élisa 319
Schlottmann 565
Schlumberger, Jean 513537539542567
Scholl, Aurélien 56365490379
Schönberg, Arnold 602
Schopenhauer, Arthur 415
Schubart, Alexandre 81
Schweitzer, Charles 668
Scott, Walter 106240269272-273279172
Scribe, Augustin Eugène 243251413
Seghers, Pierre 665-666
Seignobos, Charles 355
Senancour, Étienne Pivert de 138163504139172
Senard, Jules 197-198209-210215221223228234-236264-266269-270277-278287290-292294296298300-3013043
Serisier, L. 379
Serpeille de Gobineau, Clément 531
Serre, Pierre-François-Hercule, comte de 23485560-61749396117-11813528633269040721
Sertillanges (abbé) 391
Sesmaisons, Louis Humbert, comte de 131139
Séverine (alias Jacqueline alias Caroline Remy) 373
Shakespeare, William 209235309
Siebecker, Édouard 373379
Siegfried, André 598
Sieyès, Emmanuel Joseph (abbé) 55
Simenon, Georges 559203
Simon, Jules 372396
Simonin, Charles-Albert 548
Socrate 126163642
Sollers, Philippe 709
Sordet, Dominique 657
Souchon, Lucien 541
Soulié, Frédéric 251344
Soumet, Alexandre 165172
Soupiron, Paul 617
Souverain, Hyppolite 184
Souvestre, Émile 255

Spengler, Oswald 596
Spinoza, Baruch 312669319
Staël, Germaine de 168-169254256172
Stavisky, Alexandre 659
Stendhal, Marie-Henry Beyle, dit 869398117124-125245255316418430600911392 84
Stock, Pierre Victor 8372378397421458466
Strauss, Richard 588
Stuart, Marie 269
Suarez, Georges 22232425265305415455475735785856166346386426446496 53-655659-660726
Sue, Eugène 176182196207220241-243246-247250-252255269287352203284
Sullivan, Vernon (pseudo. de Boris Vian) 694
Susini, Marc 623
Swift, Jonathan 110115163
Szyfer, Joseph 553
Tahureau, Jacques 193195213
Tailhade, Laurent 2475
Taine, Hippolyte 8357-358430482486494
Tarde, Gabriel 1516347429432-436438456608139
Tézénas (Me) 28293031323334353637383940414243443723773 97-398410415420-421453463465-466486489497
Tharaud, Jean et Jérôme 537539625632665686
Thérive, André 530533537540-541545549552559562583590-591634726567
Theuriet, André 356359414
Thibaudet, Albert 310319
Thierry, Augustin 215
Thiers, Adolphe 81
Thomas, Alexis Édouard 12547573580611-613623636638644
Thomas, Édith 538
Tissot, Pierre-François 7386
Tissot, Samuel-Auguste 132
Tocqueville, Alexis de 17202258178187245256409120 3284
Toulouse, Édouard 418
Toumarinson, Cécile 604
Toussenel, Alphonse 587
Tresse, Anne 3372458
Tresse, Christophe 1
Tricoire, Agnès 714721
Trintzius, René 541
Triolet, Elsa 556567
Ulbach, Louis 19621022222722929229840141820328 4319
Vaillant, Auguste 3336-337
Valéry, Paul 219226359632284567
Vallery-Radot, René 370

Vallery-Radot, Robert 541545548557726567
Vallès, Jules 359373394486516
Vallin, Martial 617
Varèse, Edgar 573
Variot, Jean 530-531545559726
Venette, Nicolas 212
Vercors (pseudo. de Jean Bruller) 6537665-666567
Verga, Andréas 417
Verlaine, Paul 289469
Vervoort, André 456413497502
Veuillot, Louis 394-395
Vian, Boris 694-696
Vidal-Naquet, Pierre 705714721
Vidal, Marie Joseph Alphonse Maurice 652
Vignaud, Jean 541
Vigny, Alfred de 90170-171183240255410172
Vildrac, Charles 537553556
Villèle, Jean-Baptiste-Guillaume-Marie-Séraphin-Joseph, comte de 5461101139
Villemain, Abel-François 187
Villon, François 414703
Vinneuil, François (pseudo. de Lucien Rebatet) 576
Vitet, Ludovic 86182
Vizetelly, Henry 344
Vogüé, Eugène-Melchior de 357
Volney, Constantin-François 55
Volodine, Antoine 717
Voltaire, François Marie Arouet, dit 1018224753-5759-626567-6886104117-120130134145152158161-162178216251254270-27128238
Wagner, Richard 500
Wainewright, Thomas Griffiths 477
Waldeck-Rousseau, Pierre-Marie-René-Ernest 441445511
Watrin, Jules 441
Watteville, baron de 424
Weill, Alexandre 180
Weygand, Maxime 655
Wilde, Oscar 41424344454647484950515253545556575859606162636432534434844 7-448450-451455457469-4
Wilkomirski, Benjamin 717
Wills, Alfred, sir 474
Willy 344
Wilson, Edmund 573
Winckelmann, Johann Joachim 168
Woolsey, John M. 389
Worms, Roger 623

Wright, Richard 685
Yacine, Kateb 701
Zola, Émile 1151161171181191201211221231241251261271281291301317103139275283305307309312324-3
Zousmann, Alexis 614637652659627